

**O Estatuto do(a) Tradutor(a) de Literatura Infantil: O
Caso das Traduções Portuguesas de Roald Dahl**

Ana Brígida Matias Paiva

**Dissertação de Mestrado em Tradução
(Especialização em Inglês)**

Maio, 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Tradução (Especialização em Inglês),
realizada sob a orientação científica de Prof.^a Doutora Gabriela Gândara
Terenas e Prof.^a Doutora Maria Zulmira Castanheira.

Agradecimentos

Gostaria de começar por agradecer às minhas Orientadoras, cujo contributo para a presente dissertação é imenso e indispensável: à Prof.^a Doutora Maria Zulmira Castanheira, por ter incentivado a minha investigação desde o seu início e pelo constante apoio, simpatia e disponibilidade que acompanharam todo o processo de concepção e redacção; e à Prof.^a Doutora Gabriela Gândara Terenas, por em muito, ter contribuído para o avanço e a consolidação da minha investigação, quer em termos de sugestões e correcções, quer pela sua disponibilidade e contínuo voto de confiança.

Gostaria de agradecer também a Luísa Ducla Soares e Maria da Fé Peres pelos seus testemunhos profissionais, que se revelaram indispensáveis para compreender a questão do estatuto do(a) tradutora(a) de literatura infantil em Portugal e sem os quais a presente investigação ficaria, sem dúvida, empobrecida.

Por fim, agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional e por tornarem tudo aquilo que sou e consigo possível. Agradeço, ainda, à minha amiga Mariana Mouzinho, que me contagiou com o seu entusiasmo pelo estudo da literatura infantil e me abriu as portas ao universo fantástico e irreverente de Roald Dahl.

O Estatuto do(a) Tradutor(a) de Literatura Infantil: o Caso das Traduções Portuguesas de Roald Dahl

Ana Brígida Matias Paiva

PALAVRAS-CHAVE: Tradução, Literatura Infantil, Estatuto do(a) Tradutor(a), Roald Dahl.

RESUMO: O estatuto do tradutor de literatura infantil é com frequência discutido em termos da sua dupla marginalização: por um lado, pela posição de subalternidade geralmente conferida ao texto traduzido em relação ao de partida e, por outro, pela posição marginal que o género infantil ocupa em grande parte dos sistemas literários nacionais. Deste modo, pode afirmar-se que o estatuto do tradutor de literatura infantil acompanha a evolução dos conceitos de infância e de literatura infantil, o que, por sua vez, permite o mais variado tipo de problematizações, não só de cariz histórico-cultural, mas também (e sobretudo) na medida em que o processo tradutório envolve perspectivas idiossincráticas sobre o(s) público(s)-alvo da literatura traduzida destinada à infância. Estas expectativas levam a que a presença textual do tradutor se torne simultaneamente mais invisível (por domesticação) e mais visível (pelas marcas pessoais), sobretudo quando o autor do texto de partida em causa confere às suas obras uma grande criatividade e inovação em termos linguísticos e de conteúdo. Nesse sentido, a presente dissertação procura compreender o estatuto do(a) tradutor(a) de literatura infantil em Portugal, partindo dos textos de chegada e dos testemunhos das tradutoras que se debruçaram sobre as obras infantis do britânico Roald Dahl, autor representativo das questões em apreço sobretudo devido à sua irreverência e criatividade linguística.

KEYWORDS: Translation, Children's Literature, Status of the Translator, Roald Dahl.

ABSTRACT: The translator of children's books is often considered to be doubly marginalised, due to the generally subaltern status of the translation with regard to the source text and to the peripheral position occupied by children's literature within the majority of national literary systems. Hence it can be said that the status of the translator of children's books depends on the evolution of ideas regarding childhood and children's literature, which in its turn raises a wide range of issues, not only of a cultural and historical nature, but also, and mainly, in as far as the translation process involves idiosyncratic perspectives regarding the target audience of translated books for children. Such expectations make the translator's textual presence simultaneously less visible (through domestication) and more visible (due to personal marks), particularly when the author of the source text employs language and content in his works which display a high degree of creativity and innovation. This dissertation seeks to examine the status of the translator of children's books in Portugal by analysing the work and the testimonies of women translators who have worked on the children's stories of Roald Dahl, a British author who is a representative figure for the questions under study, due to the irreverence and creativity manifested in his writing.

Índice

Introdução	1
Parte I: Em Torno da Tradução de Literatura Infantil	
1. O Conceito de Literatura Infantil	5
1.1. Os Estudos de Literatura Infantil: Características	
Distintivas do Livro para Crianças	6
1.2. A Especificidade (e a Problemática) do Público-Alvo	13
1.3. A Literatura Infantil na Grã-Bretanha e em Portugal	19
1.3.1. O Panorama Britânico	19
1.3.2. O Panorama Português	25
2. A Tradução de Literatura Infantil	33
2.1. A Importância da Tradução de Literatura Infantil	33
2.2. Problemáticas e Estratégias Tradutórias	37
2.2.1. Domesticação vs. Estranhamento	37
2.2.2. A Necessidade de Adaptação e a (In)Visibilidade do Tradutor	42
Parte II: O Estatuto do(a) Tradutor(a) de Roald Dahl	
1. Roald Dahl em Portugal via Tradução	49
1.1. O Estatuto do Autor no Sistema de Partida	49
1.2. A Recepção de Dahl no Sistema de Chegada	55
2. As Tradutoras Portuguesas	59
2.1. Alguns Apontamentos sobre Estudos de Género e a	
Tradução de Literatura Infantil.....	59
2.2. As Tradutoras de Roald Dahl e o seu Percurso Profissional	62
2.2.1. Ana Paula Mota	62
2.2.2. Luísa Ducla Soares	65
2.2.3. Catarina Ferrer	68
2.2.4. Maria da Fé Peres	71
2.2.5. Bárbara Maia	75
3. A Especificidade de Traduzir Roald Dahl: Abordagens e Problemas	76
3.1. Análise Comparativa de Opções Tradutórias	
e a Intervenção da Tradutora	76
3.3.1. Palavras Inventadas e Neologismos	77
3.3.2. Trocadilhos	83
3.3.3. Texto Poético	87
3.3.4. Adaptação Cultural	90
Relexões Finais.....	96

Bibliografia	107
---------------------------	------------

Anexos

Anexo I: Instruções da Direcção dos Serviços de Censura sobre a Literatura Infantil	118
Anexo II: Lista de obras infantis de Roald Dahl traduzidas em Portugal	125
Anexo III: Tabela de traduções de Roald Dahl e respectivas datas	127
Anexo IV: Entrevista a Luísa Ducla Soares	128
Anexo V: Entrevista a Maria da Fé Peres	133

Introdução

Reconhecendo-se que a tradução envolve algo mais do que uma mera transferência linguística, aceita-se, de igual modo, que o tradutor é um agente activo e influente, situado num dado contexto geopolítico que condiciona as normas de tradução pelas quais se rege (Venuti 9). Aos factores externos aliam-se factores de ordem textual e sistémica, que afectam os textos seleccionados para tradução e as estratégias escolhidas para resolver os problemas tradutórios que se colocam. O tradutor possui, portanto, uma presença discursiva determinante revelada ao nível das estratégias por que opta e na forma como se posiciona em relação ao texto traduzido (O’Sullivan, “Narratology Meets Translation Studies” 198). Tal facto torna-se particularmente relevante no respeitante à tradução de literatura infantil, onde o tradutor possui maior liberdade para adaptar o texto ao que (se) considera ser adequado ao público leitor (Shavit, “Translation of Children’s Literature” 26). Por conseguinte, pode afirmar-se que a voz do tradutor se encontra presente no plano textual e eventualmente também a nível paratextual, contribuindo, em muito, a análise das suas manifestações para o entendimento do estatuto do tradutor (O’Sullivan, “Narratology” 202), mais concretamente, do estatuto do tradutor infantil. A dissertação apresentada pretende justamente analisar o fenómeno da tradução de literatura infantil a partir do estudo de um caso concreto: as traduções e as tradutoras portuguesas das obras infantis do autor britânico Roald Dahl (1916-1990), conhecido pela sua inovação a nível temático e, acima de tudo, linguístico, a qual, na transferência entre sistemas culturais, aparenta exigir do(a) tradutor(a) uma grande criatividade.

Para Kimberly Reynolds, o conceito de literatura infantil revela-se complexo apenas dentro do contexto académico, já que, em contrapartida, está longe de ser problemático tanto para os *media* como para as escolas ou outras instituições sociais. Neste sentido, entende-se por literatura infantil a que é escrita para e/ou lida por crianças e jovens, e catalogada enquanto tal nas bibliotecas e livrarias. Kimberly Reynolds acrescenta ainda ser comum este tipo de literatura suscitar preocupações quanto ao facto de o conteúdo ou a forma serem, ou não, adequados à sensibilidade e compreensão do leitor-alvo (Reynolds 1).

Também se reconhece que precisamente por procurar adequar-se às capacidades de um público mais jovem, a literatura infantil foi por muito tempo encarada como um género menor em comparação com a literatura destinada aos adultos (Reis 34). Contudo, nos dias de hoje verifica-se que esta situação se alterou, dada a quantidade e a qualidade crescentes de associações, publicações e eventos realizados nos meios editorial e académico, demonstrando o quanto a literatura infantil se encontra num período de grande florescimento (Reis 34). Assim, torna-se possível estabelecer-se que a literatura infantil não possui necessariamente características textuais que a distingam de outros tipos de literatura, destacando-se, acima de tudo, pelo seu público-alvo, também ele, por sua vez, problemático (Oittinen 61) devido, entre outros aspectos, à variação que o próprio conceito de criança tem registado ao longo dos tempos.

Para autores como Emer O’Sullivan, existem duas características que definem a literatura infantil e a diferenciam de outros tipos de literatura: em primeiro lugar, o facto de pertencer tanto ao sistema literário como ao pedagógico, no qual se inscrevem as normas sociais, culturais e educativas dominantes num dado período ou contexto; em segundo lugar, a circunstância de estabelecer um acto de comunicação predominantemente assimétrico, sendo que “adult authors write, adult translators translate, adult publishers issue, adult critics judge, adult librarians and teachers select and recommend books for child readers” (O’Sullivan, “Comparing Children’s Literature” 38).

A comparação entre textos de partida e de chegada reforça o quanto a literatura infantil (e, por conseguinte, as respectivas traduções) é manipulada para servir o que os adultos consideram adequado, apelativo e apropriado para uma criança num determinado tempo e sistema cultural (Alvstad 26), tornando, assim, o tradutor tendencialmente bastante visível. A partir da comparação entre diferentes textos de chegada, bem como de testemunhos das várias das tradutoras de Roald Dahl em Portugal, a presente dissertação pretende aferir não só o nível de criatividade e de intervenção das tradutoras no contacto com o autor, mas também a forma como as suas “child images” afectaram (ou não) a respectiva prática tradutória. A partir dessa análise, procurar-se-á tirar algumas conclusões acerca do estatuto do(a) tradutor(a) de literatura infantil em Portugal, das suas condições de trabalho, estratégias preferenciais e principais condicionamentos impostos aos seus actos de tradução.

Nesse sentido, o primeiro capítulo da Parte I da dissertação fornecerá uma visão panorâmica das mais importantes teorias em torno da infância e da literatura para crianças, tendo sempre em consideração a pertinência da análise da(s) forma(s) como escritores, críticos e teóricos representam e “constroem” a ideia de infância. Com base nas teorias apresentadas, pretende-se também esboçar breves cronologias dos marcos mais importantes das histórias da literatura infantil britânica e portuguesa.

De seguida, e partindo do pressuposto de que os tradutores interagem com o texto de chegada tendo em mente um público-alvo específico, o segundo capítulo centrar-se-á na análise dos problemas inerentes à tradução para crianças, bem como no estatuto do seu tradutor.

Na segunda parte da dissertação, propõe-se problematizar o estatuto do(a) tradutor(a) infantil em Portugal, com base na análise de textos de chegada e testemunhos de tradutoras de Roald Dahl. Do mesmo modo que os livros infantis não existem fora do seu contexto histórico-social, também as traduções são factos do sistema de chegada (Toury 36-37), devendo ser analisadas e problematizadas enquanto tal. Assim, no primeiro capítulo da Parte II pretende-se determinar as possíveis razões envolvidas na escolha de certas obras de Roald Dahl para tradução, em detrimento de outras, e avançar algumas hipóteses explicativas das causas da sua popularidade em Portugal.

O presente estudo do estatuto do(a) tradutor(a) de literatura infantil desenvolve-se igualmente a partir de relatos de experiências vividas. No âmbito do segundo capítulo da Parte II, cruzar-se-ão dados como o início da actividade tradutória, a sua justaposição com outras práticas profissionais, o nível de criatividade permitido e as escolhas aprovadas (ou não) pelas editoras. A circunstância de todas as traduções publicadas terem sido feitas por mulheres constituirá também objecto de análise, articulando os Estudos de Tradução com os Estudos de Género. No terceiro capítulo da Parte II serão igualmente analisados exemplos concretos de variação e de criatividade tradutória, com vista a tentar estabelecer relações com a questão da (in)visibilidade do(a) tradutor(a).

Em última análise, pretende-se que este trabalho venha a constituir um contributo de algum valor para outros estudos a realizar no âmbito da tradução de literatura infantil.

Parte I
Em Torno da Tradução de Literatura Infantil

1. O Conceito de Literatura Infantil

O conceito de literatura infantil é em essência problemático dado que, por um lado, se torna difícil isolar as características e os objectivos que a distinguem dos restantes tipos de literatura e, por outro, a sua existência se encontrar dependente da (pretensa) relação com um público-alvo específico, as crianças (Lesnik-Oberstein, "Defining Children's Literature and Childhood" 17), uma entidade que suscita diversas opiniões e cuja representação social, histórica e cultural varia consoante o tempo e o espaço. Como tal, complica-se a tarefa de encontrar uma definição estável de literatura infantil que incorpore a totalidade da sua natureza dialógica (Oittinen 69).

Face à necessidade de delimitar um objecto de estudo e de estabelecer a terminologia a utilizar, encontramos-nos perante inúmeras questões que devem ser abordadas antes de prosseguir: para começar, o que é um livro infantil? O que o distingue intrinsecamente de um livro destinado a um público adulto? E mesmo antes de abordar estas problemáticas, torna-se necessário reflectir sobre outras: o que se entende por infância e vida adulta? O que significa escrever “para crianças”? Para que “criança” escrevem os autores de livros infantis? E se um livro “para crianças” for lido e apreciado sobretudo por adultos (como é o caso de *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll), continua a ser um livro infantil? Que dizer de *Robinson Crusoe*, um livro “para adultos” que foi por muito tempo lido maioritariamente por crianças? Será este um livro infantil? (Lesnik-Oberstein, “Defining” 15)

A nenhuma destas perguntas corresponde uma resposta definitiva. Existem, todavia, contínuos debates sobre estes temas (para além de muitos outros) no âmbito dos estudos sobre literatura infantil, uma área académica que interliga livros e leitores, as suas ideias e práticas (Hunt 2-3). Os estudos sobre a criança e a literatura infantil têm vindo a despertar um interesse académico crescente, promovendo a interdisciplinaridade (com os Estudos de Tradução, a História, a História da Arte, as Ciências da Educação, entre outras) e dando origem a uma grande diversidade de abordagens críticas, como comprovaremos no decorrer do presente capítulo. Apesar de o estudo da infância e a sua relação com a criança em si ser um tópico simultaneamente complexo e fascinante, a infância propriamente dita não constitui o aspecto mais relevante a considerar de uma perspectiva crítica sobre os estudos de

literatura infantil. De facto, torna-se mais importante analisar a forma como escritores, críticos, pais, professores e pedagogos “constroem” a ideia de infância (Hunt 5).

1.1. Os Estudos de Literatura Infantil: Características Distintivas do Livro para Crianças

Partindo do pressuposto de que delimitar o que se entende por “livro infantil” deriva de uma caracterização da própria criança enquanto leitora, existem múltiplas perspectivas divergentes acerca tanto da definição das características intrínsecas que este tipo de obras possui (e que o distingue da literatura para adultos em termos de estilo, forma e conteúdo), como da definição de criança e de quais as suas necessidades e desejos de leitura.

A questão mais importante a reter no respeitante ao que distingue a literatura infantil da literatura para adultos é a própria ideia de diferença, comum à grande maioria das perspectivas sobre o tema. Enquanto ponto de partida, torna-se fundamental entender que para a generalidade do público, das editoras e da própria academia, existe uma diferença essencial entre o que é escrito para crianças e as obras destinadas a adultos. Esta dissemelhança é um facto notório, pois existem secções especialmente dedicadas à literatura infantil nas livrarias e bibliotecas, prémios literários atribuídos ao género, bem como editoras dirigidas, de forma exclusiva, à literatura infantil e juvenil. Podem oferecer-se várias explicações para a existência de tal diferenciação.

Uma dessas razões prende-se com o leitor implícito do texto, e outra com as consequências textuais de escrever para esse leitor. Nas palavras de Peter Hunt, crítico, editor, escritor e o primeiro especialista em literatura infantil a tornar-se Professor de Inglês na Universidade de Cardiff (Rudd, *The Routledge Companion to Children's Literature* n.p.), é óbvio para grande parte dos teóricos que “children's books are different from adults' books: they are written for a different audience, with different skills, different needs, and different ways of reading; equally, children

experience texts in ways which are often unknowable, but which many of us strongly suspect to be very rich and complex” (Hunt 3-4).

Numa acepção mais directa e abrangente, literatura infantil é o conjunto quer das obras realizadas intencionalmente para crianças, quer daquelas lidas sobretudo por crianças mesmo quando não foram concebidas nesse sentido. Dito por outras palavras, trata-se de um género literário que se define mais pelo seu público-alvo do que pelo facto de possuir características internas intrínsecas (Oittinen 69). É precisamente esta consciência de um público-alvo específico que altera a forma como o autor encara o texto e, por conseguinte, o adapta ao que considera serem as necessidades, as capacidades e os interesses do seu leitor implícito. Esta consciência da infância é, contudo, um fenómeno relativamente recente, dado que há apenas dois séculos atrás a visão sobre as crianças era diametralmente diferente da noção actual (Shavit, *Poética da Literatura Para Crianças* 21). Para além disso, a relação entre o desenvolvimento e a difusão do livro infantil encontra-se intimamente ligada à noção de infância e ao que esta representa. Nas palavras de Zohar Shavit, Professora na Universidade de Tel Aviv, “a criação da noção de infância foi uma premissa indispensável para a produção de livros para crianças e determinou em larga medida o desenvolvimento e as opções de desenvolvimento da literatura para crianças” (Shavit, *Poética* 22). Para se desenvolver uma literatura infantil, antes teriam de ser reconhecidas pela sociedade as necessidades da criança e a sua especificidade. Há, portanto, paralelos entre o desenvolvimento da noção de infância e as fases que constituem o processo de evolução da literatura para crianças (Shavit, *Poética* 22).

Como Zohar Shavit expõe, nos dias de hoje tornou-se largamente aceite que a produção de livros infantis seja considerada uma parte importante e indispensável da actividade editorial. Tal se deve, em muito, ao que apelida de “obsessão cultural (e conceptual) do século XX com os problemas físicos, mentais e sexuais da infância”, considerando-a “o período mais importante da vida” no condicionamento do comportamento adulto (Shavit, *Poética* 21). A premissa de que a evolução do conceito de infância acompanha o desenvolvimento da literatura infantil serve de ponto de partida para esta autora, que, na sua obra *Poética da Literatura para Crianças*, analisa várias versões da história do Capuchinho Vermelho (as de Perrault, dos irmãos Grimm, de Andrew Lang, entre outras versões modernas), comprovando que a noção de uma dada época (ou sociedade) sobre a infância determina, em larga

medida, o cariz dos textos para crianças, bem como o papel fundamental desempenhado pela escola e pela educação. Nas suas próprias palavras, a instituição educativa tem um grande peso na maneira como as crianças são “apresentadas, caracterizadas e julgadas pelos textos” (Shavit, *Poética* 56), o que explica a razão pela qual num dado período histórico predominem, por exemplo, obras com uma tendência moralizante, ou de carácter lúdico, ou mesmo que se verifique uma ausência de produção de livros infantis.

Os escritores, de literatura infantil ou não, possuem uma consciência do seu leitor implícito, o que, segundo Zohar Shavit, afecta a forma como encaram os seguintes aspectos do texto: a complexidade temática, a estrutura narrativa, o estilo e o assunto. Os dois últimos constituem, para Shavit, os aspectos que mais parecem distinguir a literatura para crianças da literatura para adultos propriamente dita, o que se torna notório sobretudo através da forma como os autores de literatura infantil empregam a linguagem de modo a adequá-la ao seu público-alvo (Shavit, *Poética* 71). Para confirmar a sua tese, Shavit usa precisamente o exemplo do autor britânico Roald Dahl, que escreveu duas versões de uma mesma narrativa (uma para crianças e a outra para adultos): o conto “The Champion of the World” e o romance infantil *Danny, the Champion of the World* (Shavit, *Poética* 72). Curiosamente, Zohar Shavit considera que Roald Dahl fez uma “tradução”, pois o autor assegurou-se de que a mesma história fosse alterada de modo a que o sistema infantil a aceitasse. Ou seja, nas suas palavras, “uma certa mudança de direcção não foi uma questão de arbítrio, antes foi imposta ao texto pela sua transferência para o sistema infantil” (Shavit, *Poética* 74). Para Zohar Shavit, as diferenças entre as duas histórias resultam de pressupostos tidos em conta por Roald Dahl acerca dos públicos-alvo distintos de cada uma das obras: diferenças de natureza estrutural, linguística, de voz narrativa e também de conteúdo. Mesmo não se tratando de um texto que Zohar Shavit considera convencional dentro do sistema infantil, estas ideias afectam a obra e deixam as suas marcas (Shavit, *Poética* 90-91).

Uma das primeiras distinções feitas no seio dos estudos sobre a matéria consistiu em diferenciar obras cujo principal objectivo é didáctico ou educativo das obras de literatura infantil propriamente ditas. Nesse sentido, entende-se como literatura infantil “printed works produced ostensibly to give children spontaneous pleasure and not primarily to teach them, nor solely to make them good” (Lesnik-

Oberstein, “Defining” 21). Assim, pode afirmar-se que uma das características distintivas da literatura infantil é a sua função apelativa e de entretenimento, com propósitos não exclusivamente didáticos.

Os estudos sobre a literatura infantil organizam-se em torno de três grandes eixos, com espaço para grande variedade de temas e perspectivas no seu âmbito: por um lado, a forma como a sociedade interpreta e situa a figura da criança ao longo do tempo; por outro, o tipo de assuntos que interessam mais às crianças numa dada época; e, por fim, a forma como adultos e crianças comunicam através da literatura destinada às segundas (McGillis n.p.). No âmbito do trabalho de investigação em literatura infantil colocam-se problemas específicos que devem ser tidos em conta numa abordagem contextual. Para além de considerações sobre a natureza particular da terminologia da área, existem sobretudo dificuldades relacionadas com a variedade que caracteriza o seu estudo. De facto, a literatura infantil pode ser dividida em categorias, bem como faixas etárias (Grenby and Reynolds 38), mas também se podem estabelecer divisões geográficas, sociais, temporais ou até políticas.

É importante, como já referimos, ter em especial atenção o uso da linguagem, não só na medida em que esta se adequa ao tipo de leitores ou faixa etária, mas também, e sobretudo, no respeitante à forma como um autor constrói o seu texto de modo a cumprir as expectativas que ele próprio (e/ou uma dada cultura/sociedade) tem do que uma criança entende ou aprecia. A literatura infantil possui igualmente um carácter educativo-recreativo, pois o seu público-alvo “is still learning about language as it uses it” (Hunt 8). De acordo com Peter Hunt, “children’s literature is seen as the last reposit of the *ducis et utile* philosophy: the books may be pleasant, yes, but essentially they have to be useful” (Hunt 11). Esta perspectiva revela-se também interessante na avaliação dos estudos sobre a criança e a literatura infantil, os quais fundamentam muitas vezes as suas ideias num conceito de criança específico que afecta as conclusões retiradas.

Nos anos oitenta do século XX surgiu uma abordagem designada por “childist criticism”, comparável ao ramo de crítica feminista conhecido como “écriture feminine”. Os “childist critics” pretendem identificar e reconhecer atributos específicos das crianças enquanto leitoras (inclusive de imagens) e incorporá-los na discussão crítica sobre literatura. Uma das grandes figuras desta perspectiva teórica, Peter Hollindale, defende que tanto as crianças como os adultos têm acesso à

“childness”, que entende como “the quality of being a child” (Grenby and Reynolds 130). Para este autor, a “childness” é, portanto, uma característica intrínseca da literatura infantil. Este tipo de abordagem apresenta pontos de contacto com os Estudos de Recepção, cujos principais fundamentos teóricos, propostos por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, têm como objectivo primordial analisar a forma como a competência literária, a experiência, a prática e a educação transportadas pelo leitor para o texto afectam o significado produzido¹ (Holub 59). Esta perspectiva teórica ajudou a tornar evidente que uma obra literária possui uma variedade de sentidos, e que, no caso concreto da literatura infantil, o leitor não é uma *tabula rasa*, trazendo para o texto as suas idiossincrasias e conhecimentos.

Os Estudos de Recepção aliados aos de Literatura Infantil surgem sobretudo no contexto da pedagogia, do ensino e da reflexão sobre a aquisição de hábitos de leitura. Na área da literatura infantil, os Estudos de Recepção revelam-se importantes na medida em que ajudam a perceber quem é o leitor implícito no texto, bem como a forma como as crianças reagem ao processo de leitura (Benton 81, 85). Assim, tanto a “childist criticism” como a “reader-response criticism”, tendo sobretudo em vista o leitor implícito, tentam compreender o que significa ler (enquanto criança), escrever (para crianças) e reencontrar a literatura infantil (enquanto adulto). Por serem leitores mais experientes, os adultos não lêem da mesma forma que as crianças (Grenby and Reynolds 129-131). Segundo Peter Hunt, um dos teóricos mais proeminentes desta corrente crítica, “if we value [children as readers who make meaning] at all... we have to see them making it within their own culture.” (Grenby and Reynolds 128)

David Rudd, Professor de Literatura Infantil na Universidade de Bolton, critica o modelo de Peter Hunt na medida em que este apenas perpetua a ideia de que existe uma essência da infância que pode ser descoberta, essência essa que parece ter origem numa concepção Romântica de criança, datada dos finais do século XVIII, que a percebe como um ser intocado pela sociedade e pelos seus males. Nas palavras de Rudd, “with Romanticism’s stress on the superiority of nature and all

¹ No seu estudo “Literary History as a Challenge to Literary Theory” (1967), Jauss introduziu a noção de “horizonte de expectativas”, um sistema de referências intersubjectivas transportadas por um individuo para a sua leitura do texto. Por seu turno, Iser, em *The Implied Reader* (1972), defendeu o conceito de “leitor implícito”, inspirado no pensamento de Wayne Booth. Ambas as concepções parecem enfatizar que a obra de arte é constituída por (e no) acto de leitura (Holub 149), o que se revela da maior importância para os estudos da literatura infantil, tendencialmente definida pelo seu público leitor.

things natural, the child becomes not simply another being that has rights but a symbol for all that is good in the world: a being that possesses Edenic innocence, suffering the Fall only when growing up into adult society” (Rudd, *Routledge* n.p.). Reconhecendo a importância de todas as visões históricas sobre a criança e a sua literatura, David Rudd refere que cada época tem as suas preferências e objectivos e defende que as concepções mais antigas de literatura infantil não são necessariamente menos adequadas. Considera também que a tentativa de estabelecer uma noção generalizável sobre o que é uma criança ou uma literatura a ela destinada se encontra sempre sujeita a alguma imprecisão. Sugere, assim, a todos os investigadores de literatura infantil que não baseiem as suas investigações numa concepção essencialista de criança, pois torna-se importante reconhecer que a infância foi construída de forma diferente ao longo dos tempos, e com objectivos diversos em mente. Um dos factores mais importantes que assinala reside na crescente importância dada pela investigação às reacções de leitores individuais empíricos, ajudando autores, investigadores e editores a compreender cada vez melhor o que torna um livro infantil mais ou menos apelativo para um grupo de crianças ou jovens.

David Rudd defende ainda que os textos infantis ajudaram a criar os seres hoje reconhecidos como crianças (vistos como inocentes, genuínos e puros) (Rudd, *Routledge* n.p.). A partir desta observação, existem autores (como Jacqueline Rose, que revolucionou a disciplina dos estudos sobre a literatura infantil ao publicar, em 1984, *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children’s Fiction*) que negam a possibilidade de existência de uma categoria “criança”, contrapondo que se trata meramente de uma construção feita por adultos e, como tal, não possui validade científica (Lesnik-Oberstein, “Defining” 17).

Jacqueline Rose parte do pressuposto de que na base de toda a literatura infantil está uma criança enquanto destinatário, e uma pretensa relação entre ela e o adulto. Assim, a literatura infantil baseia-se no que a autora considera ser uma impossibilidade, pois torna-se paradoxal afirmar que um livro se destina a crianças quando estas são entes exteriores ao processo de criação, sendo apenas *a posteriori* chamadas ao texto, no acto de leitura (Rose 1-2). Para Jacqueline Rose, o que está em causa na literatura infantil não são as vontades da criança mas sim as do adulto, que constrói a criança enquanto objecto a nível textual com objectivos extra-textuais. A autora chega a comparar o acto de escrita de literatura infantil como “something of a

soliciting, a chase or even a seduction” (Rose 2), defendendo que é essencial discutir o aspecto sexual dos textos para crianças quando se aborda o tema (Rose 3). A autora fundamenta as suas opiniões apoiando-se na análise do caso concreto de *Peter Pan* (1904) de J. M. Barrie (1860-1937), chegando à seguinte afirmação categórica: “there is no child behind the category of ‘children’s fiction’, other than the one which the category itself sets in place, the one which it needs to believe is there for its own purposes” (Rose 10).

Jacqueline Rose fundamenta a sua tese na perspectiva freudiana, que, ao surgir, ameaçou deitar por terra o conceito arquetípico da inocência infantil, reconhecendo a esfera da sexualidade como um ponto de vista importante na análise de textos destinados às crianças (Rose 4). Também afirma na sua obra que uma ideia essencial de criança ou infância não existe, sendo esta rapidamente contestada e destruída por divisões culturais, geográficas, sociais, educativas e de classe. Nesse sentido, torna-se crucial contextualizar adequadamente a produção e recepção de livros infantis e perceber o porquê da sua existência ou popularidade numa dada época, local ou sociedade. Esta ideia essencial de criança enquanto ser puro e inocente, segundo Jacqueline Rose, remonta ao século XVIII e às teorias de John Locke (1632-1704) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), sendo revisitada e repetida nos dias de hoje. A autora considera pertinente perceber não exactamente o que é a infância, mas antes a relação estabelecida com ela pelos adultos, que os motiva a construir determinadas imagens da mesma (Rose 7-8, 10).

Como foi possível constatar até ao momento, a literatura infantil possui uma certa especificidade, no sentido em que se preocupa mais com a definição de um público leitor do que de um género ou um tema. Existem, nesse sentido, autores que caracterizam uma obra sua enquanto infantil e outros que, não o fazendo, escrevem obras que são numa dada época encaradas como adequadas para um público infantil ou consumidas por leitores mais jovens. A concepção de literatura infantil é tão variável quanto a concepção de infância, literatura ou cultura, e depende não só do que uma sociedade considera pertencer a essa categoria, mas também das políticas educativas e das expectativas das editoras quanto ao que esperam que uma criança vai gostar de ler (Azevedo 14-15). Daí que existam teóricos que preferem a designação “literatura de potencial recepção leitora infantil e juvenil” (Azevedo 11).

Outros autores, como Judith Hillman, conseguiram atribuir à literatura infantil algumas características universais, entre as quais o facto de relatar experiências de infância (geralmente na óptica de uma criança), conter uma maioria de personagens infantis ou jovens, valorizar a acção e o optimismo, e corresponder com frequência a narrativas que decorrem no mundo fantástico (Hillman 3). Uma das características que aparenta ser exclusiva da literatura infantil é a ambivalência derivada da presença de dois destinatários: a criança (o destinatário expresso) e o adulto (o mediador), tendo este último o poder de decisão no respeitante à produção, à caracterização, ao estudo e à própria construção do que considera ser a criança e as suas necessidades (Shavit, *Poética* 179).

1.2. A Especificidade (e a Problemática) do Público-Alvo

A categoria “criança” não possui um referente intrínseco, tendo em conta que se trata de um estágio de desenvolvimento construído socialmente e, como tal, sujeito a variação cultural e histórica. Nesse sentido, constata-se que a forma como a criança é percebida numa dada época afecta não só o modo como a literatura infantil é escrita, mas também a maneira como é estudada (Rudd, *Routledge* n.p.). Como tal, torna-se importante tomar uma posição crítica na recolha de dados ao abrigo dos estudos sobre a literatura infantil, especialmente quando estes caem num essencialismo fácil, tanto quanto à noção de “criança” como quanto à concepção de “literatura infantil” propriamente dita. A afirmação de que a infância é uma construção social conduz-nos logicamente a questões várias: será a própria ideia de criança construída apenas por adultos? Não serão os adultos a definir as necessidades e os gostos da criança, consoante a época?

O surgimento do conceito moderno de criança dá-se no século XVII, em consequência do aparecimento da ideia de núcleo familiar e do desenvolvimento da educação primária. O trabalho do historiador e medievalista Phillipe Ariès, um dos autores mais considerados no âmbito da investigação sobre as visões históricas em torno da criança, serviu de base aos estudos de vários teóricos, entre os quais Peter Hunt, David Rudd e Zohar Shavit. Remetendo para as suas ideias, afirma-se que as

crianças obtiveram um maior reconhecimento a partir da altura em que aumentou a sua representação nos discursos-chave da sociedade, tendo-lhes inclusivamente sido atribuídos espaços específicos (nas escolas, em casa ou nos hospitais). Tal torna-se notório sobretudo após a Revolução Industrial, quando a criança passa a fazer parte dos estudos de mercado e lhe são dirigidos produtos específicos (incluindo livros, roupa, brinquedos e jogos), havendo autores que encaram o desenvolvimento da literatura infantil como uma outra das consequências de uma classe média em emergência (Rudd, *Routledge* n.p.). Zohar Shavit acrescenta ainda que as mudanças de mentalidade em curso na época precederam, na verdade, as mudanças nas condições sociais (“a Revolução Industrial, o surgimento da classe burguesa, a queda das taxas de mortalidade infantil”). De facto, constata-se que as mudanças operadas a nível ideológico chegam muito mais cedo do que as transformações sociais (Shavit, *Poética* 25), sendo que a distinção entre adulto e criança se começa a desenvolver cerca de um século antes das modificações materiais.

A ideia de que existia um período de transição ou de passagem entre o mundo das crianças e o dos adultos não era desconhecida na época medieval, sendo até comum reconhecerem-se estes grupos etários muito antes, nomeadamente no período Neolítico e no âmbito da *paideia* helenística. Considera-se, contudo, que na sociedade Ocidental um dos acontecimentos mais importantes para a reabilitação da condição da criança e para o seu reconhecimento foi, nas palavras de Philippe Ariès, o “ressurgimento das preocupações educativas” (320). Aliado a este ressurgimento, Ariès apresenta um outro conceito, o de “sentimento de infância”, que caracteriza como a consciência que distingue a criança do adulto em termos essenciais. Segundo o historiador francês, a sociedade medieval não possuía este “sentimento de infância” e não atribuía à palavra “criança” o sentido que lhe é dado nos dias de hoje (Ariès 182). Como exemplo dessa atitude, Philippe Ariès recorre à arte medieval, que apresenta como uma espécie de espelho revelador das visões da época sobre a infância, bem como das suas transformações ao longo dos tempos. Assim, verifica-se que na pintura, até ao fim do século XII, só a altura distingue crianças e adultos, não possuindo as primeiras qualquer expressão própria, mas apenas uma estatura mais baixa. Para Ariès, este facto sugere um desinteresse, na época, pela infância enquanto tempo, possivelmente por se tratar de um período de “transição que passava depressa e do qual a memória se desvanecia com igual rapidez” (Ariès 59-60).

O autor data do século XIII o aparecimento, na arte, de três tipos de criança, uma partição mais próxima do sentido moderno que lhes é atribuído. O primeiro, a criança-anjo, surge em representações de rapazes muito jovens de feições arredondadas. Este tipo de criança-anjo torna-se popular durante o século XIV e até ao fim do *quattrocento* italiano (Ariès 60). O segundo tipo identifica-se com a figura da criança associada ao culto mariano e à imagem do Menino Jesus, a qual, desde o século XII, começa a ter uma representação mais distinta na pintura, com a maternidade da Virgem a inspirar cenas familiares. A criança nua aparece na época gótica e corresponde ao terceiro tipo de criança distinguido por Philippe Ariès. Na arte medieval, era comum a alma ser representada pela figura de uma criança nua, sendo esta imagem recorrente quando se pretendia retratar temas como a morte (Ariès 61-62). Com o tempo, as representações mais sensíveis e sentimentais da infância na arte foram deixando de estar circunscritas apenas ao nascimento de Cristo e passaram a englobar outras infâncias santas, como a da Virgem, a de S. João e a de S. Tiago. De acordo com Philippe Ariès, “desta iconografia vai, por fim, nascer uma iconografia laica, nos séculos XV e XVI” (63). Deste modo, não se pode afirmar taxativamente que a figura da criança não existia na Idade Média e na sua arte, mas antes que a mesma não correspondia a um retrato de uma criança real, numa dada fase da sua vida, ou seja, a infância surgia sempre ou enquanto metáfora ou no contexto de cenas familiares, geralmente sacras (Ariès 64). Em síntese, a criança começa a ser caracterizada distintamente pela sua inocência, entre outras qualidades angélicas, um traço que viria a tornar-se uma convenção.

Um acontecimento visto como marcante na história das representações da infância nas artes plásticas é o aparecimento dos retratos de crianças mortas como efígies funerárias, por marcar uma mudança no plano dos sentimentos em relação ao falecimento de crianças. Philippe Ariès afirma que a indiferença sentida durante muitos séculos em relação à infância pode ser explicada como uma consequência da realidade demográfica da época, dado que a taxa de mortalidade infantil era muito elevada. Nesse sentido, o autor constata que apesar de a concepção de infância dos dias de hoje e a vigente na Idade Média serem muito diferentes, na verdade torna-se até surpreendente que tenha então surgido uma vontade de fixar as feições de crianças em retratos, sobretudo numa época em que as condições de vida tornavam a mortalidade infantil uma ocorrência comum e muitas vezes uma perda inevitável

(Ariès 65-67). O historiador data do século XVIII o desaparecimento da ideia da morte das crianças como "desperdício necessário", nomeadamente a partir de um momento de uma maior difusão de práticas contraceptivas (Ariès 67). Nas palavras do autor:

Assim, embora as condições não tenham mudado muito entre o século XIII e o século XVII e a mortalidade infantil se tenha mantido em níveis muito elevados, uma sensibilidade nova confere a esses seres frágeis e ameaçados uma individualidade que antes ninguém se lembraria de lhes reconhecer (...). Sem dúvida, esta importância atribuída à personalidade da criança liga-se a uma mais profunda cristianização dos costumes (Ariès 71).

Para além do retrato, no final do século XVI surge outro tipo de representação da infância na pintura: o *putto*, a criança nua, onde Ariès afirma encontrar-se "o Eros helenístico redescoberto" (71). À semelhança do que se afirmou acerca da criança medieval, também o *putto* não correspondia a uma "criança real, histórica" (Ariès 72), mas antes a uma alegoria ou representação mitológica. Esta "nudez decorativa" só é aplicada aos retratos de crianças reais no século XVII, época considerada por Ariès determinante na evolução das atitudes em relação aos primeiros anos da infância. Na segunda metade de Seiscentos, a nudez passa a ser uma convenção nas representações pictóricas infantis e, a partir do século XIX, na fotografia (Ariès 73-75).

Philippe Ariès afirma que, também a partir do século XVII, surgem mais testemunhos da vida infantil, os quais denotam um interesse crescente pelas maneiras e pelo modo de falar das crianças mais pequenas. Tal interesse faz-se acompanhar de novas designações afectivas (no caso francês, *bambins*, *pitchous*, *fan-fans*) e do aparecimento cada vez mais frequente da gíria infantil em obras cuja temática se situa fora do estrito círculo familiar. Um dos exemplos dados por Ariès é a *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265-1321), especificamente o canto XI do "Purgatório", onde o autor recorre às expressões *pappo* e *dindi*, utilizadas pelas crianças para se referirem ao pão. O interesse pela criança, pelo seu corpo, comportamento e linguagem deixa, assim, de se circunscrever à esfera familiar (Ariès 76, 79).

É importante destacar que, durante muito tempo, a partir da altura em que a criança ultrapassava a idade em que se verificava uma taxa elevada de mortalidade infantil e deixava de necessitar da atenção constante da mãe ou da ama (ou seja, por volta dos sete anos), passava logo a pertencer à sociedade adulta. Assim, o facto de a criança ser, de certo modo, confundida com os adultos reflectia-se a nível do

vestuário, dos divertimentos e das actividades a ela destinados (Ariès 182-183, 319). Curiosamente, o vestuário, os brinquedos, a literatura ou os espaços frequentados pelas crianças constituem um claro indicador de uma mudança de atitudes em relação à infância. Este "novo sentimento de infância", reconhecido por Philippe Ariès, leva a que a ingenuidade e graça infantis se tornem fontes de divertimento para o adulto, surgindo então a concepção designada pelo autor de "criança-brinquedo" (183-184). Esta tendência para a diversão dos adultos com as atitudes infantis acabará por conduzir a um outro sentimento de infância, que inspira a educação até ao século XX: a preocupação moral, psicológica e pedagógica, que surge pela primeira vez de forma significativa nos moralistas e educadores do século XVII, como Montaigne (1533-1592), o qual condena os adultos que não repreendem as crianças, nem corrigem os seus comportamentos, por os acharem divertidos. Assim, a vontade de conhecer melhor a criança advém do desejo de a corrigir e de formar adultos responsáveis e de boa conduta (Ariès 189-191).

Pode afirmar-se que o sentimento de infância que Ariès apelida de "criança-brinquedo" nasce no contexto familiar, enquanto o sentimento de infância moralizador emerge como reacção a instituições exteriores, como a Igreja ou os organismos ligados à educação, que procuravam disciplinar os costumes (Ariès 191). A segunda noção de criança, que Zohar Shavit apelida de “noção educativa”, encontra-se na origem da literatura canónica para crianças (*Poética* 26). Nas palavras da autora israelita:

Do mesmo modo que as pessoas assumiam que uma criança precisava de vestuário, brinquedos e jogos diferentes, também se partia do princípio de que um leitor-criança era diferente de um leitor-adulto, tanto na capacidade de compreender como nas suas necessidades educacionais. Em conformidade com isto, era essencial que os textos produzidos para ela correspondessem às suas necessidades e capacidades. É claro que a compreensão destas necessidades e capacidades não era fixa, mudando de época para época, mudando também, como consequência, o carácter dos textos para crianças (*Poética* 27).

Da indiferença e indefinição da ideia de infância passa-se ao que Philippe Ariès apelida de um “amor obcecado que dominaria a sociedade a partir do século XVIII”, época em que a família e a escola retiram definitivamente a criança da sociedade dos adultos e a preparam para a entrada num “regime disciplinar cada vez mais estrito” (Ariès 322). Os estudos de Philippe Ariès revelam-se de indiscutível importância para a descrição da história das representações da criança na sociedade

Ocidental. Contudo, algumas críticas podem ser feitas à sua obra, sobretudo por ser de cariz (demasiado) abrangente e muitas vezes generalizador. Autores como Zohar Shavit apontam a Ariès uma tendência para se fundamentar essencialmente no caso francês, destacando que em outros países a evolução histórica não é paralela, “nem no tempo nem no modo” (Shavit, *Poética* 23).

Não obstante, o ponto de partida da tese de Philippe Ariès afigura-se indiscutível: “por toda a Europa Ocidental ocorreu o mesmo processo de desenvolvimento da noção de criança”, ainda que com anacronias ou diferenças individuais (Shavit, *Poética* 23). Deste modo, Zohar Shavit retira da obra de Philippe Ariès uma importante conclusão geral: a evolução do conceito de infância originou duas novas instituições culturais, “um novo sistema de educação, o sistema escolar, e uma nova prática de leitura² que produziu um mercado sem precedentes para os livros infantis” (Shavit, *Poética* 23).

No século XVIII surgem ideias e figuras importantes para a formação de um conceito de criança muito mais próximo do da actualidade, fazendo-se acompanhar de uma literatura destinada à infância fortemente influenciada pelas reformas no ensino e por uma nova filosofia educacional, reflectindo novos valores e objectivos. No tratado *Some Thoughts Concerning Education* (1693), o filósofo inglês John Locke (1632-1704) afirma que a educação deve ser guiada por uma utilidade prática, sendo a literatura infantil um instrumento de formação cultural e moral. Na obra referida, que escreve a partir da sua experiência enquanto preceptor, Locke defende que logo que a criança aprende a ler devem ser-lhe dados livros “agradáveis e adequados às suas capacidades” (Bravo-Villasante 111), sendo que não existe melhor exemplo, na sua perspectiva, que divirta e ensine do que as Fábulas de Esopo. O pensamento educativo de Locke, reconhecendo a importância do jogo e do divertimento no ensino e na educação, causa grande impacto na pedagogia e muda a forma como se pensa na educação e nas literaturas infantis. Completamente inovador para a época, o seu ideário encontra alguns seguidores de relevo, como o editor e livreiro John Newberry (Bravo- Villasante 112), que mencionaremos adiante. De acordo com Maria Laura Bettencourt Pires (e a sua cronologia da literatura infantil) deve-se em boa parte a Locke e a Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), o qual define a sua teoria para a

² Sublinhados nossos.

educação em *Émile* (1762), o carácter didáctico dos livros desta época. Todavia, o cariz pedagógico das obras infantis é sobretudo influenciado pelo pedagogo suíço Pestalozzi (1746-1827), autor de *Wie Gertrude ihre Kinder lehrt* (1801) (Pires 7).

Apesar de se poderem traçar alguns paralelos tendo em vista a elaboração de uma História Universal da criança e da literatura infantil, a nosso ver torna-se metodologicamente mais exequível e correcto analisar a história da literatura infantil específica de uma dada nação, a qual, naturalmente e como se pode atestar até agora, acompanha a emancipação e evolução do estatuto da criança que nela em particular se registou. Com esse objectivo em mente, pretende-se traçar em seguida (e de uma forma tão breve quanto possível) os panoramas britânico e português no respeitante à literatura destinada às crianças.

1.3. A Literatura Infantil na Grã-Bretanha e em Portugal

1.3.1. O Panorama Britânico

Autores como Peter Hunt datam os inícios de uma literatura infantil em língua inglesa, no Reino Unido, a partir do século XVIII (Hunt 5), com os editores ingleses Mary Cooper (?-1761) e John Newberry (1713-1767), destacando-se, em particular, a publicação de *A Little Pretty Pocket Book* em 1744 (Townsend 676), cujo prefácio apresenta regras para tornar as crianças "fortes, saudáveis, virtuosas, inteligentes e felizes" (Bravo-Villasante 113). Newberry pedia apenas um *penny* pela encadernação destes livros, os quais alcançaram grande popularidade (Bravo-Villasante 113). Cooper e Newberry não eram os únicos no seu ramo, já que, a partir da segunda metade de Setecentos, a literatura infantil se tornou um mercado mais sério devido, entre outros factores, à estabilidade política, ao aumento da alfabetização e à ascensão da classe média, conjugados com uma nova visão sobre a infância.

Curiosamente, um dos primeiros livros impressos em Inglaterra foi uma compilação das Fábulas de Esopo, traduzidas a partir do francês e publicadas por William Caxton (c.1420-c.1492) em 1484, sob o título *Aesop's Fables*, fazendo-se

acompanhar de cento e oitenta e cinco gravuras em madeira.³ Quase na mesma altura, a obra é traduzida para as línguas espanhola e alemã, o que contribui muito para a sua grande divulgação (Bravo-Villasante 105). Caxton também publica romances de cavalaria e outros livros escritos para adultos, mas apreciados pelas crianças e jovens da época, entre os quais a história do Rei Artur e dos Cavaleiros da Távola Redonda, *History of Jason* e *The Historye of Reynart the Foxe* (Bravo-Villasante 105-106).

No século XV, as crianças liam um pouco de tudo o que podiam, revestindo-se as obras a que tinham acesso apenas de um valor didáctico, pelo que alguns autores não as consideram ao elaborar as suas cronologias. Passou também a existir uma espécie de cartilhas chamadas *horn-books*, onde se imprimia o alfabeto, os algarismos e as orações, cobertos por uma película protectora feita de uma placa de chifre transparente. De acordo com Carmen Bravo-Villasante, autora de *História da Literatura Infantil Universal*, "em meados do século XVI, quase todas as crianças dispõem deste livro, que podem manusear sem haver o perigo de o estragar devido ao endurecimento exterior" (106). Publicavam-se ainda cartilhas de abecedários e orações, geralmente escritas em latim, denominadas *primers* (Bravo-Villasante 106).

Em Inglaterra também existia um equivalente à literatura de cordel, os chamados *chap-books*. Tratava-se de livros baratos em que se narravam contos e baladas, e que entre o século XVI e o XVIII foram muito populares. Segundo Carmen Bravo-Villasante encontram-se aqui as raízes da literatura para crianças em Inglaterra (106). Embora estas narrativas fossem muito apreciadas, sobretudo as lendas e os contos antigos, os pedagogos do princípio do século XVIII começaram a desaconselhar a sua leitura e, em contrapartida, a elogiar as histórias de santos, mártires e vidas exemplares. Deste modo, pode afirmar-se que a tendência para o surgimento de obras de carácter moral e exemplar destinadas às crianças, no caso Britânico, ocorreu como uma espécie de reacção à popularidade e difusão das baladas, dos contos antigos e também das *nursery rhymes* (Bravo-Villasante 107).

³ As fábulas começaram por ser dirigidas tanto a adultos como a crianças, tendo sido consideradas como especialmente benéficas para as últimas apenas em meados do século XVII, sobretudo após o filósofo inglês John Locke reconhecer nelas um potencial pedagógico aliado à sua forte componente apelativa, como já se referiu atrás. No tratado *Some Thoughts Concerning Education* (1693), o filósofo defende que as crianças devem adquirir hábitos de leitura, por considerá-los vantajosos para o seu desenvolvimento. Segundo Locke, o ser humano nascia num estado de inocência, sendo a sua mente uma *tabula rasa* (Townsend 677), pelo que os programas de ensino deveriam ter em conta as suas necessidades e capacidade de adquirir conhecimento. Esta obra obteve um grande impacto junto de muitos escritores ingleses para crianças do seu tempo (Kinnell 147).

Neste contexto, devem referir-se três grandes obras de ficção que, apesar de não terem sido especialmente escritas para crianças, foram durante anos adaptadas para os mais novos, constituindo uma grande fonte de inspiração para futuros títulos de livros infantis: *Pilgrim's Progress* (1678) de John Bunyan (1628-1688), *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe (c.1660-1731) e *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift (1667-1745) (Townsend 678). No século XVIII também há uma grande abundância de cartas escritas por pais a filhos, repletas de conselhos acerca da vida e inclusive sobre os hábitos de leitura. A título de exemplo refira-se *Letters to his Son on the Art of Becoming a Man of the World and a Gentleman* de Lord Chesterfield (Sir Philip Stanhope, 1694-1773), datadas de 1768. Nesta obra, Lord Chesterfield menciona que a tendência da época era para ler livros “frívolos e inúteis”, sobretudo com “extravagâncias orientais”, e contos de fadas oriundos de França (Bravo-Villasante 118-119).

Ainda no século XVIII, Carmen Bravo-Villasante destaca o impacto de três mulheres escritoras: Hannah More (1745-1883), autora de obras destinadas sobretudo a jovens raparigas; Anna Barbauld (1743-1825), que escreveu *Hymns in Prose for Children* (1781); e Sarah Trimmer (1741-1810), que, para além de ter editado as lições que dava aos filhos, sob o título *An Easy Introduction to the Knowledge of Nature* (1782), também publicou *Fabulous Stories* e *Story of Robin* (1866) (Bravo-Villasante 119-121). Deve ainda referir-se uma das figuras femininas mais conhecidas desta época, Maria Edgeworth (1767-1849), que publicou *Castle Rackrent* (1800) e *Harry and Lucy* (1842), inspirando Walter Scott (1771-1832) a escrever os seus romances históricos sobre a Escócia (Bravo-Villasante 124). Em todos os livros de Edgeworth existe uma valorização do utilitário em detrimento do fantástico, sendo conhecida a sua aversão às *nursery rhymes*, que considerava absurdas e imorais.

Muitos artistas importantes do século XVIII, como Thomas Bewick (1753-1828) e o próprio William Blake (1757-1827), ilustraram livros infantis, tendo esta tradição continuidade no século XIX com Richard Doyle (1824-1883) e William Mulready (1786-1863), entre outros. Nesta época, Jean-Jacques Rousseau escreve *Émile, ou de l'Éducation* (1762), celebrando o conceito Romântico de criança. Este é definido por David Rudd em *The Routledge Companion to Children's Literature* como um termo fundamental nos estudos sobre a criança e a infância, por se julgar ser nesta época (desde os anos noventa do século XVIII até ao início do século XIX, na

Europa e no Reino Unido) que a ideia moderna de criança encontra as suas raízes. O período Romântico não só revalorizou as literaturas nacionais e de tradição oral, mas também celebrou a natureza em detrimento da civilização e da evolução tecnológica. Nesta época, a criança torna-se um símbolo de tudo o que é bom e puro no mundo, perdendo a inocência no momento em que se torna adulta. Esta visão difere grandemente de concepções anteriores, que percepcionavam as crianças como seres a quem era necessário redimir do pecado original (Rudd, *Routledge* n.p.).

The Butterfly's Ball and the Grasshopper's Feast (1806) de William Roscoe (1753-1831), um dos livros mais emblemáticos do início do século XIX, vendeu em Inglaterra mais de quarenta mil exemplares (Bravo-Villasante 127) e inspirou uma série de outras obras que tinham por base a vida de animais antropomórficos, como *The Peacock at Home* (1807) de Catherine Ann Dorset (c.1750-c.1817). As ilustrações também continuam a imperar nos livros infantis, neles predominando, contudo, a intenção de divertimento e não necessariamente a pedagógica (Bravo-Villasante 127-128). Na Era Vitoriana assiste-se ao surgimento dos *quality picture books*, obras em que a ilustração tem um papel dominante (Townsend 682). Neste contexto, deve destacar-se o nome de George Cruikshank (1792-1878), desenhador das ilustrações de *The Comic Alphabet* (1836), o qual se distinguiu por ter ilustrado algumas obras de Charles Dickens (1812-1870), como *Oliver Twist* (1838).

Em *História da Literatura Infantil Universal*, Carmen Bravo-Villasante dedica alguma atenção a Dickens, autor que considera, à semelhança de Defoe e Swift, ter produzido livros de natureza ambivalente quanto ao leitor-alvo, enquadrando-se a sua obra, muitas vezes, no âmbito da designada literatura infantil (Bravo-Villasante 128). Como exemplo paradigmático refere o protagonista de *David Copperfield* (1850), um “pequeno herói, submetido aos mais terríveis tormentos domésticos e pedagógicos”, chamando a atenção para o facto de a narrativa funcionar como uma “denúncia de uma sociedade que permite tais coisas” (129). A autora defende que esta figura de criança-vítima, embora um pouco teatralizada, revela uma forte vontade de mudança de costumes e uma maior consideração pela infância (Bravo-Villasante 129). Tanto *David Copperfield* como *Nicolas Nickleby* (1838), ou *Oliver Twist* “apresentam-nos um mundo infantil extraordinariamente realista, embora com excesso de sentimentalismo”, o que os torna populares entre jovens e adultos (Bravo-Villasante 129). No “quadro escuro da realidade”, a criança-vítima é o herói sobre o qual “toda a

claridade cai” (130). Bravo-Villasante destaca Dickens sobretudo devido à importância alcançada pelo autor, a nível pedagógico, na sua época: este denunciou as más condições da educação em Inglaterra, bem como a negligência do Estado a este respeito, não só através da ficção propriamente dita, mas também dos prefácios aos romances que escreveu, tal como se verifica na edição de 1852 de *Nicolas Nickleby* (Bravo-Villasante 131).

No âmbito da poesia, destaca-se *Pied Piper of Hamelin* (1842) de Robert Browning (1812-1889) (Townsend 682-683), *Goblin Market* (1862) e *Sing-Song* (1872) de Christina Rossetti (1830-1894), e *Child’s Garden of Verses* (1885) de Robert Louis Stevenson (1850-1894), sendo que Lewis Carroll (1832-1898), pseudónimo de Charles Dodgson, também incluiu em *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) grande parte dos seus versos mais conhecidos. No início do século XIX, importa igualmente mencionar os nomes de Ann e Jane Taylor (1782-1866; 1783-1824) e a obra *Rhymes for the Nursery* (1808), onde se incluem os célebres poemas “My Mother” e “Twinkle Twinkle, Little Star”.

Em 1839, Catherine Sinclair (1800-1864) integra na sua prosa o *nonsense*, típico, até então, das *nursery rhymes*, escrevendo *Holiday House*. Passível de ser traduzido por “absurdo” ou “disparatado”, o *nonsense* apresentado por Sinclair é, de acordo com Carmen Bravo-Villasante, precursor da literatura de Edward Lear e Lewis Carroll (Bravo-Villasante 132). Edward Lear (1812-1888) começa desde cedo a ganhar a vida desenhando plantas e pássaros para a Zoological Society. O seu *Book of Nonsense* (1846) tornou-se muito popular, sendo que em 1862 já tinham sido vendidos mais de dezasseis mil exemplares (Bravo-Villasante 133). Capitalizando esse sucesso, Edward Lear escreve ainda *Book of Nonsense and More Nonsense* (1862), *Nonsense Songs and Stories* (1871), *Lyrics Laughable* (1877), *Nonsense Alphabets* (1877) e *Nonsense Botany* (1888), todos eles inspirados em *nursery rhymes* e no folclore infantil inglês (Bravo-Villasante 133).

Embora no século XIX muita da literatura infantil britânica se focasse numa vertente essencialmente didáctica e moral, verificaram-se algumas excepções de renome. Assim, um dos maiores marcos da literatura infantil inglesa de Oitocentos foi o já referido *Alice’s Adventures in Wonderland*, considerado “um dos livros mais representativos da literatura infantil inglesa e, ao mesmo tempo, uma notável obra artística” (Bravo-Villasante 135). De facto, a obra de Lewis Carroll tem uma

importância tal que alguns teóricos (como Percy Muir) dividem a história da literatura infantil em antes de *Alice* e depois de *Alice* (Bravo-Villasante 135).

Outros grandes nomes da literatura infantil deste século foram o já referido Robert Louis Stevenson e Rudyard Kipling (1865-1936) (Townsend 681). Embora inicialmente Stevenson não tivesse escrito *Treasure Island* (1883) para as crianças, rapidamente se verificou uma apropriação da obra por parte do público infanto-juvenil, devido ao facto de nela existirem vários elementos, como a busca pelo tesouro, a tensão entre o bem e o mal e uma forte intriga, que agradaram aos leitores mais jovens (Bravo-Villasante 140-141). Em 1894, Rudyard Kipling publicou o primeiro livro da célebre série *The Jungle Books* (1894-95), inspirando-se nas recordações da sua estada na Índia (Bravo-Villasante 142). E já nos finais do século XIX, Oscar Wilde (1850-1900) publica vários contos de índole moralizadora e repletos de simbolismo, como por exemplo “The Happy Prince” e “The Selfish Giant” (Bravo-Villasante 144).

No início do século XX destaca-se a publicação de *The Wind in the Willows* (1908) de Kenneth Grahame (1859-1932), e o já referido *Peter Pan* de J. M. Barrie. Nas décadas seguintes, vários outros títulos importantes foram dados à estampa, como *The Tale of Peter Rabbit* (1902) de Beatrix Potter (1866-1943), *Winnie the Pooh* (1926) de A. A. Milne (1882-1956), *Mary Poppins* (1934) de Pamela Travers (1899-1996), e *The Hobbit* (1937) de J. R. R. Tolkien (1892-1973). Após a Segunda Grande Guerra, a escassez de fundos levou a que o ramo da edição de livros sofresse alguns cortes, tendo havido uma recuperação apenas na década de cinquenta (Townsend 682-683). Nessa altura, surgem editoras especializadas em literatura infantil, como a Puffin Books do grupo Penguin. Neste período, Carmen Bravo-Villasante também considera Enid Blyton (1897-1968) digna de menção no que se refere a este período, e vê a instituição do prémio Carnegie Medal⁴ (para ilustradores e escritores) como um acontecimento de grande importância para a literatura infantil inglesa (145).

Desde os anos cinquenta até ao presente, verifica-se uma clara predominância da literatura infantil inglesa no mundo editorial a nível internacional, podendo afirmar-se que existe uma relação assimétrica no âmbito das interacções entre o sistema de língua inglesa e os das restantes línguas (Hunt 5-6). Assim, por exemplo,

⁴ Trata-se de um prémio de literatura infantil concedido anualmente no Reino Unido desde o ano de 1936 e promovido pelo Chartered Institute of Library and Information Professionals (CILIP).

em 1988, metade dos livros infantis publicados em França eram traduções realizadas a partir do inglês. Carmen Bravo-Villasante avança com uma explicação plausível para esta circunstância: o facto de a literatura infantil inglesa ter sido estudada e considerada enquanto tal antes de qualquer outra, sendo pois encarada como "um ramo da grande literatura" (Bravo-Villasante 105).

1.3.2. O Panorama Português

No *International Companion Encyclopedia to Children's Literature* (1996), Natércia Rocha (autora de livros infantis, bem como investigadora nesta área) distingue três períodos da literatura infantil em Portugal: do século XVIII até aos fins de 1920, o período do Estado Novo (de 1928 a 1974) e de 1974 em diante (Rocha, "Portugal" 731). Apesar de esta cronologia ter início apenas no século XVIII, Maria Laura Bettencourt Pires, autora de *História da Literatura Infantil Portuguesa* (1982), inclui na sua cronologia obras publicadas em séculos anteriores com um cariz fortemente pedagógico, ligado à educação. Desse grupo constam as cartilhas ou catecismos, "abecedários a que se acrescentam imagens ou rimas para ajudar as crianças a aprender a ler" (Pires 31), os quais, em Inglaterra, eram chamados *horn-books*. Para Maria Laura Bettencourt Pires, estas obras devem incluir-se neste tipo de cronologia, pois "muitas crianças se terão eventualmente divertido, à falta de melhor, enquanto aprendiam com essas leituras" (Pires 31).

Neste contexto, João de Barros (1496-1573) é um dos nomes mais importantes a reter, pois a sua *Cartilha para Aprender a Ler* (publicada de 1539 a 1545), em que foram utilizados imagens e elementos lúdicos, teve um papel precursor (Pires 31). A cartilha constitui a primeira parte da *Grammatica da Lingua Portuguesa com os Mandamentos da Santa Madre Igreja* (1539) e "possui o valor de ter antecedido a famosa obra de Jan Amos Komensky⁵ (...) *Orbis Sensualis Pictus* de 1658, obra normalmente considerada o primeiro livro de ensino com imagens" (Pires 32). Nesta

⁵ Mais conhecido como Comenius, Jan Amos Komensky viveu entre 1592 e 1671. As suas teorias educativas precederam as de Rousseau e de Pestalozzi, exercendo uma grande influência na sociedade Ocidental.

época, a base de todo o ensino era a gramática, pelo que através de obras deste tipo se torna também possível reconstituir a vida escolar e obter conhecimentos acerca da forma como as crianças então viviam (Pires 32).

Durante séculos, as fábulas foram muito populares, sendo utilizadas na aprendizagem da leitura, pois, tratando-se de textos de cariz repetitivo e com marcas da tradição oral, prestavam-se a ser veículos privilegiados na educação (Pires 39), mesmo antes do nascimento de Jean de la Fontaine (1668-1694). Embora a fábula, a partir da primeira edição de *Fables* (publicada de 1668 a 1694), tivesse adquirido muitas das características que ainda hoje mantém, actualmente o seu valor pedagógico é discutido, havendo versões modernas que invertem a sua moralidade e a questionam (Pires 47). Em Portugal, a primeira tradução da obra do autor francês surgiu apenas em 1813, tendo a fábula, no entanto, sido cultivada enquanto herança da época medieval.

Contos e Histórias de Proveito e Exemplo (1575), de Gonçalo Fernandes Trancoso (c. 1520-1596), foi uma obra muito popular e uma das mais lidas em Portugal até ao século XVIII. No Brasil, a expressão “histórias de Trancoso” equivale à de “histórias da Carochinha” em Portugal. Para Maria Laura Bettencourt Pires, este autor iniciou entre nós a corrente de intenção pedagógica na literatura infantil (Pires 37). Durante a ocupação espanhola, no século XVII, muitos autores redigiam tanto em castelhano como em português, como é o caso de D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666), que escreveu fábulas nas suas *Cartas Familiares* (1664). No entanto, para Maria Laura Pires, este século revelou-se bastante pobre do ponto de vista da “produção literária culta, tanto de obras para a infância, como da literatura em geral” (Pires 47).

Apenas no século XVIII surge um acontecimento marcante para a consagração da infância: a legislação pombalina para o ensino elementar, identificável com a “raiz do ensino primário oficial” (Rocha, *Breve História* 39). Entretanto, Luís António Verney (1713-1792) tinha publicado *O Verdadeiro Método de Estudar* (1746), defendendo a difusão do ensino elementar, e, em 1761, o Marquês do Pombal, “consciente da necessidade de educar os futuros dirigentes do país”, funda o Colégio dos Nobres (Rocha, *Breve História* 39-40). Por esta altura, a cultura francesa exercia uma forte influência em Portugal, sobretudo por meio das traduções. No campo das traduções, entre os nomes mais relevantes encontram-se os de Filinto Elísio (1734-

1819) e da Marquesa de Alorna (1750-1839), os quais, segundo Maria Laura Bettencourt Pires, “muito contribuíram para tornar [a ficção didáctica] conhecid[a] entre nós e popular para os mais jovens” (Pires 58). Recorde-se, a propósito, que foi nesta época que Barbosa du Bocage (1765-1805) escreveu as suas *Fábulas* (1799), ilustradas por Julião Machado e editadas especialmente para crianças (Pires 58).

Ainda no século XVIII surgiu um grande interesse pelos elementos do passado, a que se dá a designação de “antiquarismo” (Pires 60), que se viria a intensificar com o Romantismo. A este fenómeno prende-se também a voga das narrativas feéricas na literatura infantil. Os contos de fadas caracterizam-se por descreverem um mundo diferente do real, habitado por personagens imaginadas como fadas, duendes, gigantes, anões, dragões, entre outras. Charles Perrault (1628-1703) compilou e imprimiu pela primeira vez estes contos, que circulavam oralmente por todo o mundo, na sua famosa colectânea intitulada *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* (1697). Perrault iniciou, assim, um “movimento de recolha de contos populares que viria a ter uma grande importância no século XIX” (Pires 61). Uma outra colectânea de enorme relevância foi a tradução francesa de *Les mille et une nuits* (1704-1717, doze volumes), por Antoine Galland (1646-1715), Embaixador de França em Constantinopla, da qual, a partir de 1712, se fizeram várias versões em português (Pires 63). Contendo histórias que não são propriamente destinadas a crianças, *Les mille et une nuits* tornou-se uma colectânea muito popular na Europa, justamente por ser uma das preferidas pelas crianças da época.

O período de maior desenvolvimento da literatura para crianças em Portugal ocorre no século XIX, quando o livro para o público infantil “se define e institui” (Rocha, *Breve História* 41), certamente por influência da legislação de 1852 sobre a leitura elementar, bem como devido à edição de traduções da obra da Condessa de Ségur (1799-1874), a par das reflexões de Antero de Quental (1842-1891) e Ramalho Ortigão (1836-1915) sobre a educação das crianças (Rocha, *Breve História* 43-44). Talvez seja por esta circunstância que a “Geração de 70” é considerada responsável pelo surgimento da literatura infantil em Portugal (Pires 71), sobretudo na medida em que oferece tentativas de compreensão da natureza infantil, reconhece este período de desenvolvimento como “um mundo à parte” e constata que as crianças possuíam necessidades e gostos diferentes dos dos adultos. Esta evolução das ideias sobre a infância e a educação fez com que as noções sobre o que constituía um livro para

crianças também se alterassem, tornando-se mais semelhantes às actuais. Para Maria Laura Bettencourt Pires, tal não significa que se deva concluir que não existe literatura infantil em Portugal até à segunda metade do século XIX, mas apenas que, nesta altura, as preocupações com o bem-estar da criança e a sua educação influenciam a própria literatura para crianças (Pires 71). Segundo a mesma autora, “tal como aconteceu em Inglaterra, sobretudo na obra de Dickens, também entre nós os escritores começaram a sentir interesse pela criança como tema literário e encontram-se descrições de crianças infelizes, por exemplo, no conto *Sempre Amigos* de Fialho de Almeida e em *Abyssus Abyssum*, que Trindade Coelho incluiu no seu livro *Os Meus Amores*” (Pires 82).

Pode considerar-se que a primeira crítica literária sobre literatura infantil portuguesa foi feita por Eça de Queirós (1845-1900) nas suas *Cartas de Inglaterra* (compiladas postumamente em 1903), onde estabelece uma comparação entre o panorama literário infantil em Portugal e o que encontrou em Inglaterra. Constata o célebre escritor que a literatura inglesa para crianças não era em nada inferior à produzida para os adultos, possuindo esses livros uma linguagem simples, pura e clara, e não servindo apenas como “ornatos de sala”. Na verdade, um dos factores que contribuíram para a evolução do conceito de literatura infantil e para o repensar da ideia de infância em Portugal foi o contacto com o estrangeiro, sobretudo devido à circunstância de alguns dos intelectuais terem sido forçados a emigrar por motivos políticos nas primeiras décadas do século XIX, como se verificou com Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877). Para além disso, o desenvolvimento dos meios de comunicação possibilitou uma maior abertura ao exterior, conduzindo, segundo Maria Laura Bettencourt Pires, a uma “expansão cultural” (Pires 72-73). A acrescentar a todos estes aspectos, deve considerar-se o entusiasmo pelo progresso na educação, trazido pela Revolução Liberal, e o aperfeiçoamento dos meios técnicos usados na produção de livros em Portugal (Pires 73).

No ramo da ficção para crianças, predominavam no século XIX a poesia e as histórias tradicionais, sendo que muitos dos títulos então produzidos caíram entretanto no esquecimento. Dos mais emblemáticos destacam-se *O Tesouro Poético da Infância* (1883) de Antero de Quental, e *Versos para as Crianças e para o Povo* (1883) de João de Deus (1830-1896). Natércia Rocha destaca, ainda, Ana de Castro Osório

(1872-1935) como uma das autoras para crianças mais interessantes deste período, bem como uma das tradutoras mais prolíficas (Rocha, “Portugal” 732), tendo escrito a antologia de contos tradicionais *Para as Crianças*, publicada em dezoito volumes desde 1897 até ao ano da sua morte, e traduzido obras de Andersen e dos irmãos Grimm.

Os irmãos Jakob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) haviam publicado a sua famosa colectânea *Kinder-und Hausmärchen* em 1812, e, em 1835, Hans Christian Andersen (1805-1875) dera à estampa *Eventyr, fortalte for Børn*. É importante recordar que estes autores revolucionaram a forma de contar histórias infantis e as suas obras continuam a gozar de uma grande popularidade mesmo nos dias de hoje (Pires 77), o que também teve repercussões em Portugal. Em 1902, Henrique Marques Júnior (1881-1953) traduziu pela primeira vez para a língua portuguesa os contos de Grimm. Já a primeira tradução portuguesa de Andersen, datada de 1923, não possui informação relativamente ao tradutor que dela se encarregou.

Guerra Junqueiro (1850-1923) também compilou e traduziu contos infantis na obra *Contos para a Infância Escolhidos dos Melhores Autores* (1877), chegando a afirmar, no prefácio, que nada havia de mais complexo do que escrever uma prosa simples destinada às crianças. No âmbito dos contos populares, destacam-se duas colecções: *Contos Populares Portugueses* (1879), de Francisco Adolfo Coelho (1847-1919), e *Contos Tradicionais do Povo Português* (1883), de Teófilo Braga (1843-1924) (Pires 79-80).

Durante o Estado Novo o número de publicações aumentou, contudo Natércia Rocha enfatiza que os assuntos sobre os quais a literatura infantil deste período se debruçava eram limitados pela censura (Rocha, “Portugal” 732). A Direcção Geral dos Serviços de Censura emitiu instruções oficiais sobre literatura infantil em 1950,⁶ condenando histórias que promovessem a violência e o sadismo e culpando os jornais e os livros pela criminalidade infantil e juvenil (*Instruções Sobre a Literatura Infantil* 5). Considerava-se, então, importante que “as crianças portuguesas sejam cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser portuguesas” (*Instruções* 5).

⁶ Vide Anexo I, p. 118 da presente dissertação.

Não obstante, surgiram publicações ainda muito populares nos dias de hoje, como *O Livro da Tila* (1957) e *O Palhaço Verde* (1962), de Matilde Rosa Araújo (1921-2010), *A Fada Oriana* (1958) e *A Menina do Mar* (1959), de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), e *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* (1962), de Alves Redol (1911-1979). Com o fim da ditadura, Natércia Rocha considera que a literatura para crianças “bloomed, both in the quality of the text and of illustration” (Rocha, “Portugal” 732). De facto, depois da Revolução de 1974, vários escritores começam a explorar, nas suas obras, o humor, o conflito social e o *nonsense*. Autores importantes na literatura deste período são Ilse Losa (*A Menina Coração de Pássaro*, 1978), Alice Vieira (*Rosa, Minha Irmã Rosa*, 1979), António Torrado (*Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo*, 1992), Maria Alberta Menéres (*Uma Palmada na Testa*, 1993) e Luísa Ducla Soares (*O Rapaz e o Robô*, 1995), entre outros (Rocha, “Portugal” 733).

Nos anos noventa do século XX surge uma nova vaga de autores infantis, como José Jorge Letria, Catarina Fonseca e António Mota. No âmbito da poesia destacam-se Natércia Rocha (*Verso Aqui, Verso Acolá*, 1990), Sophia de Mello Breyner Andresen (*Primeiro Livro de Poesia*, 1991) e Eugénio de Andrade (*Uma Nuvem e Outras*, 1989). Os livros de aventuras em série também se tornam muito populares por esta altura, sobretudo os da série *Uma Aventura*, de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, com início em 1982 (Rocha, “Portugal” 733). Possivelmente devido ao facto de o seu estudo ser datado de 1996, Natércia Rocha não dedicou muita atenção a Maria Teresa Maia Gonzalez, a autora portuguesa de livros infanto-juvenis com maior popularidade a partir da década de noventa, sobretudo com *A Lua de Joana* (1994), o seu maior sucesso editorial. Mais actuais são os livros infantis de José Luís Peixoto (*A Mãe que Chovia*, 2012), Valter Hugo Mãe (*A Verdadeira História dos Pássaros*, 2009, e *As Mais Belas Coisas do Mundo*, 2010) e Isabel Minhós Martins (*Para Onde Vamos Quando Desaparecemos?*, 2011, e *Este Livro Está a Chamar-te (Não Ouves?)*, 2013). Também importa mencionar alguns nomes de escritores para crianças oriundos de países de língua oficial portuguesa, como Pepetela (*A Montanha da Água Lilás*, 2000), José Eduardo Agualusa (*Nweti e o Mar*, 2011) e Ondjaki (*O Voo do Golfinho*, 2009 e *A Bicicleta que tinha Bigodes*, 2011), entre muitos outros.

As mudanças a nível da estrutura familiar no século XX deram origem a alterações no conteúdo e na forma de ler obras para crianças. De acordo com Maria Laura Bettencourt Pires, o facto de existirem muitas famílias monoparentais, de pais divorciados, ou apenas de pais que se dedicam mais ao trabalho (deixando as crianças mais tempo sozinhas) ditou que as leituras deixassem de se realizar em família e a criança passasse a ter um papel mais activo no tocante à escolha dos livros para comprar e ler. Tal conduziu a que, também em Portugal, os livros tivessem de agradar “aos seus jovens leitores e não aos pais como dantes” (Pires 91). A literatura infantil passa, assim, a ter vários fins: “estimular a imaginação, desenvolver o sentido de humor, encorajar o gosto pela literatura em geral e alargar a compreensão de outras raças e países” (Pires 91). A importância da literatura infantil nos dias de hoje comprova-se pelo grande interesse académico que suscita, bem como pela quantidade de congressos, feiras, exposições e conferências organizados em seu torno, através dos quais se premeiam os melhores autores e ilustradores. Os livros passaram a ser divididos por faixas etárias e apareceram unidades curriculares de Literatura Infantil nos cursos de Magistério Primário (Pires 92-93), actuais Escolas Superiores de Educação ou Institutos Politécnicos.

Os ilustradores portugueses têm vindo a tornar-se progressivamente mais populares no estrangeiro, sobretudo a partir do momento em que, em 2005, se cria um programa anual de apoio à internacionalização (Silva 7). Chega a falar-se de um *boom* de qualidade e de oferta, o que leva Portugal a ter cada vez mais representatividade no panorama editorial infantil mundial. Na Feira do Livro Infantil de Bolonha, em 2013, a Planeta Tangerina recebeu o prémio de melhor editora europeia de literatura infantil, aumentando, assim, em 50% as suas vendas para o estrangeiro. Isabel Minhós Martins, fundadora do projecto, considera que tal se deve, em muito, à qualidade das ilustrações, que, todavia, nem sempre se faz acompanhar de um igual valor dos textos, pois, embora Portugal possua bons escritores, nem todos se dedicam à escrita para a infância ou para a juventude (Silva 8).

O aparecimento de editoras especializadas, como a premiada Planeta Tangerina, a Orfeu Mini e a Bruáa Editora, assinalam uma mudança de atitude face à literatura infantil escrita em português e à qualidade das obras editadas. Contudo, o aumento de qualidade dos textos nem sempre corresponde um crescimento comercial, questão difícil de fundamentar com dados estatísticos, dado que as entidades que os

poderiam fornecer – a Associação Portuguesa de Editores e Livreiros (APEL) e as grandes redes livreiras – se recusam a fazê-lo, omitindo a informação ou ignorando os pedidos de esclarecimento. Assim, fala-se em crescimento sustentado, numa maior e mais diversificada oferta, impulsionada por programas de promoção da leitura, como o Plano Nacional de Leitura, mas sem números concretos (Silva 8).

2. A Tradução de Literatura Infantil

2.1. A Importância da Tradução de Literatura Infantil

Parte-se do pressuposto de que uma tradução resulta da relação entre dois sistemas, quer se trate de uma transferência interlinguística (e, por conseguinte, intercultural), ou entre sistemas literários (como no caso de traduções do sistema adulto para o sistema infantil) (Shavit, *Poética* 155-156). No âmbito dos Estudos de Tradução, muitos autores debatem-se com os problemas de traduzir para um público infantil, analisando estratégias, dificuldades tradutórias de foro textual e extra-textual, bem como contextualizando a tradução de literatura infantil em termos históricos e culturais. No âmbito dos Estudos de Literatura Infantil e da Infância, também se encontram referências a traduções, aos tradutores e a práticas tradutórias, sobretudo na medida em que se relacionam com a temática da educação e da difusão de obras.

O interesse pela tradução de literatura infantil tem aumentado nas últimas décadas (Lathey, *The Translation of Children's Literature* 1), levando autores como Richard Bamberger a afirmar que o papel desempenhado pela tradução de literatura infantil é de maior importância do que o verificável no âmbito da literatura destinada a adultos. Esta ideia assenta no princípio de que, por um lado, os grandes clássicos da literatura infantil se tornaram universais por meio da tradução, e que, por outro, as crianças não se interessam por um livro por se tratar de uma tradução, mas antes pela narrativa e pelo conteúdo, como se os livros tivessem sido escritos na sua própria língua (Bamberger 19). Contudo, apesar de esta área revelar grande potencial, o tema da tradução de literatura infantil foi durante muito tempo pouco abordado nos Estudos de Tradução. A atenção prestada à tradução de literatura infantil enquanto objecto de estudo tem acompanhado o crescente interesse da academia e da crítica pela dimensão estética e ideológica da literatura infantil, e não exclusivamente pela sua faceta educativa. Do mesmo modo, também se passou a considerar relevante o acto de tradução deste tipo de literatura, na medida em que lida com a transposição de textos entre culturas possuidoras das suas próprias expectativas e interpretações da infância, bem como dos textos a ela dirigidos (Lathey, *Translation* 1-2).

Autores como Zohar Shavit afirmam que a tradução de literatura para crianças se encontra fortemente condicionada pela posição da própria literatura infantil dentro do polissistema literário (Shavit, *Poética* 157), o que se revela a nível das normas seguidas, das condições de trabalho e do próprio estatuto do tradutor. Em *Poética da Literatura para Crianças*, Zohar Shavit defende que qualquer tradutor de literatura infantil tem sempre em consideração as normas e os constrangimentos sistémicos impostos à sua prática tradutória (Shavit, *Poética* 157), os quais devem a sua existência ao que apelida de “auto-imagem” da literatura infantil. Refere-se, em suma, ao modo como um dado grupo se percebe a si próprio enquanto produto da conjugação de pontos de vista internos (o modo como o sistema se vê) e externos (o modo como outros sistemas o encaram) (Shavit, *Poética* 59). Zohar Shavit parte das suas conclusões para analisar o sistema da literatura infantil, “cuja fraca auto-imagem parece resultar das atitudes de vários factores literários e sociais na cultura” (Shavit, *Poética* 60). Esta auto-imagem, por sua vez, influencia o carácter dos textos para crianças, as expectativas da sociedade (ou dos outros sistemas literários) em relação ao sistema infantil, bem como as condições em que as obras são traduzidas. Para Zohar Shavit, esta auto-imagem perpetua-se em consequência da dupla percepção (externa e interna) da literatura infantil enquanto algo inferior (Shavit, *Poética* 60, 69).

Deste modo, Zohar Shavit defende que, a nível externo, a literatura infantil sempre foi vista como inferior pelos outros sistemas (Shavit, *Poética* 61). Para além disso, as Histórias da Literatura raramente mencionam livros infantis, algo que apenas acontece em bibliografia especializada. Por outro lado, ainda, deve reconhecer-se que tanto a literatura infantil como (sobretudo) a respectiva tradução poucas vezes surgem enquanto áreas disciplinares a nível universitário, sendo, de um modo geral, estudadas no contexto de outros cursos e raramente obtendo reconhecimento enquanto unidades curriculares nos departamentos de Literatura ou de Tradução. Para Zohar Shavit, este facto comprova a ideia de que a literatura infantil “não é encarada como parte da literatura, mas mais como parte do aparelho educativo”, sendo estudada sobretudo no âmbito de cursos superiores em Educação (Shavit, *Poética* 61). Apesar de existirem prémios literários que consagram a literatura infantil, estes, segundo a autora, louvam acima de tudo “o valor educativo e não o valor literário do livro”. A perspectiva da sociedade em relação à literatura infantil é particularmente reveladora quando se

reconhece que “o critério para uma avaliação positiva de um livro para crianças, se não é educativo, é o seu sucesso em agradar ao público adulto” (Shavit, *Poética* 64-65).

No plano interno, torna-se curioso observar que muito tempo depois de escritores para adultos terem abandonado a prática do anonimato, os autores de literatura infantil (especialmente homens, enfatiza Zohar Shavit) continuavam a não assinar as suas obras, situação extensível às traduções e aos tradutores das mesmas. Quando os escritores de literatura infantil se deparam com a sua popularidade, Zohar Shavit detecta uma certa relutância em reconhecerem a própria qualidade profissional, o que, para a autora, só confirma a premissa de que têm uma fraca auto-imagem (Shavit, *Poética* 66-67). Uma vez que a ideia de “escrever para crianças significa algo inferior, algo diferente de ‘literatura’ tal como ela é entendida pelos intelectuais” (Shavit, *Poética* 68), verifica-se nestes autores uma forte tendência para se libertarem da imagem de escritores para crianças, apresentando-se antes como autores para todas as idades (Shavit, *Poética* 69).

Diversos paralelos podem estabelecer-se entre a auto-imagem do sistema literário infantil e a dos seus tradutores, cuja actividade foi também considerada subserviente e marginal durante muitos séculos. Em *The Role of Translators in Children’s Literature: Invisible Storytellers* (2010), Gillian Lathey identifica dois pólos fundamentais a considerar na escrita de literatura infantil, os quais também regem a actividade dos tradutores de obras desse género: o didactismo e o entretenimento (Lathey, *Role of Translators* 122). Ao tentar compreender o papel das traduções na emergência das literaturas infantis nacionais, mais especificamente no caso britânico, a autora salienta a falta de monografias dedicadas em exclusivo à abordagem da literatura infantil traduzida sob uma perspectiva histórica, sublinhando que há muito território por explorar no âmbito tanto dos Estudos de Tradução como da Literatura Infantil. Até ao momento, toda a investigação feita neste sentido tem vindo a comprovar a importância da tradução na disseminação, e até fundação, de sistemas de literatura infantil nacionais em diversos períodos históricos. A análise incluiu textos traduzidos que, não tendo sido necessária e intencionalmente dirigidos a crianças, foram por elas lidos e considerados populares num dado período histórico (Lathey, *Role of Translators* 3, 8).

A autora defende ainda que, desde muito cedo, a tradução desempenha um papel fulcral no âmbito da literatura infantil, sobretudo tendo em conta que as obras mais influentes deste sistema a nível mundial se tornaram conhecidas por via de traduções. Se se considerar a adaptação de um texto do sistema literário adulto ao infantil um acto tradutório, torna-se importante reconhecer igualmente o papel da tradução nas adaptações de contos de fadas e histórias medievais para o público infantil (Lathey, *Role of Translators* 2). Apenas no século XIX se desenvolveu na Europa uma consciência mais generalizada da importância da tradução de literatura infantil, pois até então as traduções deste tipo de obras eram bastante esparsas. A publicação da tradução inglesa dos contos de fadas dos irmãos Grimm, em 1823, e a crescente popularidade internacional de Hans Christian Andersen, cuja primeira tradução inglesa foi publicada em 1846, assinalaram pontos de viragem na história da tradução de literatura infantil (Jobe 523). A publicação da tradução inglesa de *One Thousand and One Nights*, em 1704, constituiu outro marco importante. Curiosamente, dois dos contos mais conhecidos (“A Lâmpada de Aladino” e “Ali-Babá e os Quarenta Ladrões”) foram acrescentados pelo tradutor Antoine Galland, na versão francesa, e apenas nos anos oitenta do século XIX surgiu uma tradução mais próxima do original, levada a cabo por Richard Burton (1821-1890) (Rudd, *Routledge* n.p.).

De acordo com Gillian Lathey, por motivos didácticos, pedagógicos ou morais, começou a verificar-se ao longo da História uma crescente preocupação com o leitor do contexto de chegada (Lathey, *Role of Translators* 111). A autora reforça a importância da actividade tradutória na formação das literaturas infantis nacionais, afirmando que muito antes da emancipação da literatura infantil britânica (geralmente datada do século XVIII) já o público juvenil lia textos traduzidos, acabando estas obras, por sua vez, por moldar a literatura produzida posteriormente (Lathey, *Role of Translators* 2). Estas afirmações de Gillian Lathey atestam a tendência verificada por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury de que as culturas recorrem à tradução como forma de preencher lacunas culturais e de introduzir novas ideias, autores e práticas num determinado sistema de chegada (Even-Zohar 112; Toury 27).

Na Europa, onde a tradução de literatura infantil tem uma grande tradição, entre 30 a 70% de todos os livros infantis publicados são traduções. Contudo, teóricos como Ronald Jobe consideram que essa tradição não é tão evidente em países de

língua inglesa, verificando-se aí precisamente o inverso. Assim, os sistemas centrais, como o do Reino Unido, publicam mais literatura infantil em língua inglesa e quase não fazem traduções (Jobe 519). A análise de dados históricos permite tirar certas conclusões, como o facto de nos séculos XVII e XVIII grande parte das traduções ter como língua de partida o francês, e no século XIX começar a crescer o volume de traduções feitas a partir do alemão (Lathey, *Role of Translators* 4). A literatura infantil britânica goza de um estatuto central, devido à sua popularidade nacional e sobretudo internacional, o que, nas palavras de Gillian Lathey, criou uma "aura of self-sufficiency" neste sistema (Lathey, *Role of Translators* 10).

Entre os finais do século XX e inícios do XXI, a percentagem de literatura infantil traduzida e publicada no Reino Unido ronda os 2-3%, valores que diferem diametralmente dos registados em países como a Alemanha, onde a percentagem de literatura infantil traduzida é de 30-40%, ou a Finlândia, com os seus 80%, ocupando o inglês o primeiro lugar quanto a línguas de partida (Lathey, *Role of Translators* 10). Segundo Gillian Lathey, apesar de o volume de traduções feitas tendo como língua de chegada o inglês ter sido sempre muito baixo em termos quantitativos, é importante ter em conta o contributo de certas traduções (sobretudo em tempos mais recuados) para a literatura infantil britânica em termos qualitativos, como é o caso de *One Thousand and One Nights* ou *Aesop's Fables* (Lathey, *Role of Translators* 10).

2.2. Problemáticas e Estratégias Tradutórias

2.2.1. Domesticação vs. Estranhamento

Uma criança não tem qualquer poder de decisão não só sobre a definição de literatura infantil, como também sobre o que é traduzido (ou como), publicado ou comprado pelos pais e educadores. Como refere Riita Oittinen, "children's literature as a whole is based on adult decisions, adult points of view, adult likes and dislikes" (Oittinen 69). Uma das maiores consequências da posição periférica do sistema literário infantil reside na maior liberdade de que o tradutor de literatura infantil dispõe para manipular

o texto, sobretudo em comparação com o tradutor de livros para adultos. Esta manipulação pode ser efectuada de várias formas, nomeadamente alterando o sentido do Texto de Partida (TP), alargando ou o resumindo do Texto de Chegada (TC), ou, ainda, acrescentando ou eliminando partes (Shavit, *Poética* 157).

Este tipo de manipulação ocorre devido à adesão por parte do tradutor a alguns princípios que, de uma forma geral, regem a actividade tradutória de livros infantis. Segundo Zohar Shavit, estes preceitos são, por um lado, o "ajustamento do texto para o tornar apropriado e útil para a criança", e, por outro, o "ajustamento do enredo, da caracterização e da linguagem às percepções dominantes da sociedade quanto à capacidade da criança para ler e compreender" (Shavit, *Poética* 157). Independentemente das normas seguidas pelo tradutor, para que um texto traduzido seja considerado como parte do sistema literário infantil e aceite enquanto tal, "o produto final traduzido tem de aderir a estes dois princípios ou, pelo menos, não os violar" (Shavit, *Poética* 158). Em períodos de forte ênfase didáctica da literatura infantil, a tendência dominante, segundo Zohar Shavit, identificava-se com a lealdade ao primeiro preceito, dado que a literatura para crianças era considerada, acima de tudo, uma ferramenta educativa (*Poética* 157). Nos dias de hoje, o segundo princípio tende a ser mais dominante, embora possa contradizer o primeiro. Zohar Shavit oferece como exemplo o tema da morte, pois pode partir-se do pressuposto de que uma criança possui a capacidade de o compreender, embora também seja de considerar a possibilidade de a exposição ao tema a poder afectar negativamente a nível psicológico. Assim, torna-se extremamente importante reconhecer o modo como estes preceitos influenciam e regem todas as fases do processo tradutório, ditando não só a selecção dos textos a traduzir, mas também a forma como estes são manipulados (*Poética* 158).

As estratégias inerentes à prática da tradução de literatura infantil não são estáticas, variando consoante a época histórica, as normas e as expectativas relativas à infância. Muitos teóricos têm vindo a debruçar-se sobre a problemática das estratégias e normas da tradução de literatura infantil, analisando o tom, a estrutura linguística e a informação cultural e ideológica considerados adequados e compreensíveis para um público leitor jovem. Tal como foi previamente afirmado em relação à escrita para crianças, também na tradução de uma obra de literatura infantil se estabelece um acto de comunicação entre o adulto e a criança (Lathey, *Role of Translators* 7), mediado

por um tradutor que, por sua vez, é condicionado pelas opiniões e/ou directrizes específicas da editora quanto ao que considera adequado ou desejável para um público infantil num dado contexto ou época.

A este propósito, Cecilia Alvstad afirma que “the target text will become difficult to understand or less interesting if the translator of a children’s text does not adapt it to the prospective target readers’ frames of reference” (Alvstad 22). Contudo, há quem considere que referências a quadros culturais estrangeiros têm o potencial de enriquecer o conhecimento multicultural da criança, um factor pedagógico importante a ter em consideração. O cumprimento dos modelos e princípios que regem a tradução literária para crianças revela-se sobretudo nos elementos adicionados ao texto, já que, segundo Zohar Shavit, tais adições implicam que o tradutor as considere indispensáveis, o que as torna mais reveladoras do que os elementos eliminados (Shavit, *Poética* 167).

Diversos estudiosos têm debatido as estratégias mais adequadas para traduzir para crianças. Para Clifford Landers, por exemplo, um tradutor de obras de literatura infantil dispõe de uma maior liberdade criativa para fazer adaptações, uma vez que o leitor-criança se identifica mais com o que lhe é conhecido e familiar. Todavia, de uma forma geral, os desafios aplicáveis à tradução de literatura “para adultos” (*i.e.* questões de fluência, rigor, registo, tom e estilo) também se encontram presentes na tradução para um público mais novo. Torna-se, ainda, necessário ter em conta factores adicionais, como a faixa etária do leitor, as suas referências culturais, o tipo de vocabulário usado e o tom empregue (Landers 106-108).

Alguns autores concentram a sua atenção em estratégias que visam questões específicas a ter em conta na tradução de literatura infantil. Tiina Puurtinen, por exemplo, foca-se, entre outros aspectos, na questão da legibilidade (“readability”) do texto de chegada. A autora entende a legibilidade como a facilidade de leitura e compreensão de um texto, tendo em consideração as dificuldades de cariz linguístico. Da sua perspectiva, tanto a extensão como a complexidade estrutural das frases afectam a legibilidade de um texto e, por conseguinte, a sua aceitabilidade no sistema (ou subsistema) de chegada, ou seja, no (sub)sistema literário infantil ou no sistema literário/cultural de chegada (Puurtinen 2). A complexidade da sintaxe e do vocabulário usado nas traduções de literatura infantil revela também as ideias dominantes em relação à infância e ao nível de compreensão linguística num dado

sistema de chegada. Se, por um lado, a complexificação das estruturas linguísticas indica, segundo Puurtinen, uma tendência (que aumentou nos últimos anos) para confiar mais nas capacidades de compreensão das crianças, por outro, o facto de se apresentarem estruturas mais complexas também pode denotar algum didactismo no sentido de ensinar às crianças essas mesmas estruturas (Puurtinen 8).

O aspecto da legibilidade também engloba a noção de “speakability”, ou a capacidade de um texto ser lido em voz alta de forma fluente (Puurtinen 2). Esta característica revela-se uma faceta importante da literatura infantil, dado que esta pode ser lida em voz alta não só pelos adultos, mas também pelas crianças na sua leitura independente. Cay Dollerup aborda a questão da leitura em voz alta como um factor a considerar na tradução de literatura infantil, especialmente por o tradutor ter em conta que na leitura do texto de chegada se verifica uma interacção entre crianças e adultos na sua componente oral, especialmente no caso de livros destinados a crianças que ainda não estão em idade escolar. Segundo Dollerup, a única estratégia a adoptar pelo tradutor é a de ler as histórias em voz alta, tanto o texto de partida como o de chegada. Ao moldar uma tradução para ser lida em voz alta, o tradutor tem mais liberdade no plano linguístico, constatando Dollerup que existe um conflito entre as traduções orientadas para a leitura em voz alta e as que aderem a princípios mais tradicionais de fidelidade tradutória a nível do conteúdo (Dollerup 99-100).

Para além das estratégias e dos problemas tradutórios associados ao nível linguístico, levanta-se ainda a problemática da adaptação de elementos respeitantes ao contexto cultural, que podem ser desconhecidos do público-alvo. Göte Klingberg, um dos fundadores da International Research Society for Children’s Literature (IRSL)⁷, foi dos primeiros autores a abordar os processos linguísticos, ideológicos e económicos envolvidos na tradução de literatura infantil (Klingberg, *Facets of Children’s Literature Research* 15). As obras *Children’s Fiction in the Hands of Translators* (1986) e *Children’s Books in Translation* (1978) (esta última em co-autoria) foram por algum tempo as únicas monografias dedicadas exclusivamente à tradução de literatura infantil (Lathey, *Translation* 2). No respeitante a referências culturais como a gastronomia ou o dinheiro, Klingberg parece favorecer a sua manutenção no texto de chegada (Lathey, *Role of Translators* 7). Todavia, o

⁷ Trata-se de uma organização que, de acordo com o seu *site* oficial, apoia e promove a investigação na área da literatura infantil.

investigador sueco listou várias outras referências em relação às quais defende a adaptação cultural ao sistema de chegada. Entre elas incluem-se as literárias, a ocorrência de palavras e frases em línguas estrangeiras no texto de partida, as alusões à mitologia ou à sabedoria popular, as informações de cariz historiográfico, político ou religioso, o mobiliário, os hábitos e costumes, os jogos, a flora e a fauna, os nomes próprios e de objectos, os títulos, os topónimos e as unidades de medida (Klingberg, *Children's Fiction in the Hands of Translators* 17-18; Paruolo 53)

De uma perspectiva histórica, pode afirmar-se que, até ao século XIX, a estratégia vigente no mundo anglófono foi a de tornar o texto de chegada apropriado ao ensino não só da língua, mas também da história ou das ciências naturais (Lathey, *Role of Translators* 117). O mesmo se pode dizer, aliás, das traduções para o português. Assim, as traduções do latim, mantendo a sua construção gramatical de modo a ajudar no ensino, constituíam as únicas excepções à tendência para a domesticação (Venuti 119). Contudo, o objectivo de produzir um TC fluente generalizou-se a nível linguístico, estilístico e cultural, visando a não-alienação da criança no acto de leitura (Lathey, *Role of Translators* 118). No contexto inglês, a insistência na estratégia de domesticação praticada na tradução de literatura infantil levou Gillian Lathey a avançar que o tradutor, ao eliminar as marcas da diferença cultural, reforça o seu papel enquanto mediador e "prefigures a xenophobic strand in British children's literature that continued into the nineteenth and even the twentieth centuries" (Lathey, *Role of Translators* 120).

Zohar Shavit compara a filiação sistémica da literatura infantil traduzida com a de textos de chegada não canónicos do sistema da literatura para adultos, tendo como ponto de referência o nível de manipulação textual aceitável. Observa que os modelos em vigor em ambos os sistemas correspondem aos existentes nas fases iniciais do sistema adulto canonizado, no qual, até meados do século XX, se aceitava facilmente uma tradução que alterasse, eliminasse ou acrescentasse partes do texto de partida (Shavit, *Poética* 158, 168). Segundo Zohar Shavit, geralmente um modelo só se transfere para a literatura infantil depois de canonizado na literatura adulta. Assim, por exemplo, os contos de fadas apenas se tornam aceitáveis no sistema literário infantil inglês (vindo até a converter-se numa tendência dominante), depois de o movimento Romântico os ter introduzido no sistema literário adulto (Shavit, *Poética* 159). Para a autora israelita, "[a] tradução de literatura para crianças tende a

relacionar o texto com modelos existentes no sistema de destino", reforçando a sua propensão para aceitar apenas o que é tido como convencional ou conhecido no sistema literário adulto (*Poética* 160).

2.2.2. A Necessidade de Adaptação e a (In)Visibilidade do Tradutor

Na obra *The Translator's Invisibility* (1995), Lawrence Venuti define domesticação como o acto tradutório que torna o texto transparente em termos estilísticos, e cuja leitura se afigura fluente e sem marcas de estranheza linguística ou cultural. Esta aparente fluência e transparência, dominante em culturas como a anglo-americana, identifica-se com a tendência domesticante na tradução e contribui para a invisibilidade da figura do tradutor, reforçando o seu estatuto marginal nessas sociedades (Venuti 8).

Para Venuti, a domesticação é um fenómeno intrinsecamente ligado a condicionalismos como o tempo histórico, a sociedade, as normas em vigor e as relações de poder entre sistemas. Pelo contrário, a estratégia tradutória de estranhamento revela-se uma forma de reduzir a violência etnocêntrica da tradução, reconstituindo o texto de partida na língua de chegada, mas de acordo com os valores, as crenças e as representações preexistentes no sistema de partida (Venuti 16-18). O problema do estatuto do tradutor de literatura infantil encontra-se intimamente ligado à questão da (in)visibilidade do tradutor tal como foi equacionada por Lawrence Venuti, o qual afirma que quanto mais domesticante for a tradução, mais o tradutor torna a sua presença invisível e mais a sua figura desaparece aos olhos do leitor (Venuti 1-2). Assim, torna-se importante, neste momento, reflectir sobre a questão da invisibilidade sob o ponto de vista do estatuto do tradutor.

De facto, à semelhança do que se verificou com a grande maioria dos tradutores que viveram entre a época medieval e o século XVIII, também os tradutores britânicos de literatura infantil se mantiveram no anonimato, exceptuando alguns casos, como o de Caxton, por exemplo (Lathey, *Role of Translators* 111).

Zohar Shavit defende que, de acordo com a perspectiva venutiana, a posição periférica dos livros infantis no sistema literário e a consequente falta de estatuto dos seus tradutores os torna mais invisíveis (Oittinen 5). Já para Riita Oittinen, a tradução implica sempre a adaptação do texto de chegada a certos objectivos e leitores, pelo que a domesticação representa uma parte integrante da tradução e não um processo separado (Oittinen 84).

Segundo Cecilia Alvstad, a adaptação e a domesticação não constituem, na sua essência, estratégias positivas ou negativas, dado que cada projecto de tradução requer uma abordagem que seja a mais adequada à situação tradutória, ao público visado (ou à imagem que o tradutor ou o editor possui dos leitores-alvo) e ao texto em si. Contudo, torna-se necessário identificar o tipo de estratégias de domesticação do estilo ou do conteúdo que funcionam como formas de manipulação ideológica ou de acção censória (Alvstad 23). Zohar Shavit considera que um tradutor de literatura infantil sente maior liberdade para adaptar ou manipular um texto de partida devido ao facto de a literatura infantil ter um estatuto subalterno face à ficção para adultos. Neste sentido, e na óptica de Venuti, a adaptação pode ser vista como algo negativo, caso as traduções sejam encaradas como textos que não reconhecem o valor do texto de partida devido ao estatuto da literatura infantil dentro do polissistema literário. Nestas circunstâncias, adaptar equipara-se a “distorcer” (Oittinen 80-81).

Em oposição a Lawrence Venuti, Riita Oittinen defende que num acto de reescrita como o da adaptação da literatura infantil, os tradutores, ao participarem activamente na interpretação de histórias (assente nas suas próprias “child images”), se apresentam na verdade mais visíveis do que invisíveis (Oittinen 74). Para a autora, o fenómeno da adaptação foi quase sempre visto de forma pejorativa e como algo secundário e pouco fiel ao original (Oittinen 77), sendo vários os autores que criticaram negativamente a adaptação excessiva e procuraram sempre distinguir a adaptação da tradução. Contudo, para os que consideram a tradução uma reescrita (como Oittinen), a separação entre tradução e adaptação não é simples nem linear. Embora seja frequente conceber-se uma adaptação como “a version, an abridgement, a shortened edition less valuable than a ‘full’ text” (Oittinen 75), a autora defende que no caso da literatura infantil a tradução e a adaptação possuem muitos pontos de contacto, dado que ambas lidam com a reescrita, a edição e a colaboração.

Como vimos, Lawrence Venuti considera que uma tradução mais fluente torna o tradutor mais invisível, precisamente por criar um estatuto de originalidade ilusório que esconde as condições em que a tradução se realiza (Venuti 1). Contudo, constata-se que, dada a assimetria de poder entre adultos e crianças no processo de produção de literatura infantil, a voz do tradutor, na verdade, se torna mais visível na tradução. Por outras palavras, a comparação entre textos de partida e de chegada reforça a forma como a literatura infantil (e, por conseguinte, as respectivas traduções) é manipulada para servir o que os adultos consideram adequado, apelativo e apropriado para uma criança de um certo tempo e de um dado sistema cultural (Alvstad 26).

No respeitante à questão da invisibilidade do tradutor de literatura infantil existem, porém, opiniões divergentes, sobretudo quando observada de uma perspectiva histórica. Para Margaret Lesser (2006), por exemplo (e contrariamente às posições de Venuti e Shavit), até ao século XIX a invisibilidade do tradutor não foi necessariamente um indicador de baixo estatuto ou falta de reconhecimento, mas antes de busca do anonimato e de protecção face à crítica, sendo bastante comum a adopção de uma atitude de modéstia e de auto-apagamento. De facto, nessas épocas, a tradução raramente constituía a principal fonte de rendimento de um indivíduo (Lathey, *Role of Translators* 112). Por outro lado, o estatuto da tradução de literatura infantil encontra-se também relacionado com o fenómeno das traduções indirectas, confirmando a premissa defendida por Gideon Toury de que as traduções mediadas tendem a restringir-se a textos de "baixo estatuto" dentro do polissistema literário, como se verifica com a literatura infantil (Lathey, *Role of Translators* 113; Toury 145).

Ao longo da história da tradução da literatura infantil, verifica-se, segundo Gillian Lathey, uma preocupação constante em adequar o texto de chegada à experiência, à sensibilidade e às capacidades de leitura da criança (Lathey, *Role of Translators* 196). Procura-se, assim, que esta não se sinta alienada no processo de leitura, ao ser confrontada com situações, nomes ou referências que não lhe são familiares. Por se tratar de uma literatura com uma forte ênfase no público leitor, os tradutores reforçam a sua posição enquanto mediadores culturais, ideológicos e "of the values and expectations of childhood encoded in the source text" (Lathey, *Role of Translators* 196). Assim, o tradutor tem muitas vezes de encontrar formas de lidar

tanto com as expectativas sociopedagógicas do sistema de chegada, como com as do sistema de partida, as quais afectaram, por conseguinte, o texto de partida.

Uma das características que diferenciam o mercado editorial de finais do século XX e inícios do XXI é o progressivo abandono da tradução indirecta, prática comum no Reino Unido até ao século XIX. Outra diferença importante reside na maior variedade de títulos e de temáticas exploradas, a par do alargamento do espectro de faixas etárias a que as obras se destinam, desde o livro ilustrado dirigido a crianças de colo aos romances juvenis. Ambas as marcas distintivas sugerem uma consciência cada vez mais apurada das especificidades estilísticas que individualizam a literatura infantil e juvenil em relação à dirigida aos adultos. Durante o século XX e inícios do século XXI, o paradigma dominante no mercado da edição de literatura infantil traduzida alterou-se, encontrando-se bastante distante do didactismo e moralismo de épocas anteriores. Contudo, de acordo com Gillian Lathey, ainda existem muitos exemplos de uma atitude censória por parte de alguns editores, sobretudo ao lidarem com temas mais escatológicos, de foro mais sensível ou tabu, como a morte ou a sexualidade, que, na sua tradução para inglês, por vezes, são adaptados, eliminados ou substituídos por equivalentes considerados mais apropriados (Lathey, *Role of Translators* 196-197). Nos dias de hoje, segundo Gillian Lathey, a tradução de literatura infantil já não se guia, na sua totalidade, por motivações estritamente pedagógicas, morais, religiosas ou políticas (Lathey, *Role of Translators* 201), sendo o livro infantil encarado como um texto de partida com outras dimensões a considerar que não apenas o seu público-alvo. Ainda assim, é importante reforçar que estas preocupações são em larga medida determinantes, sobretudo quando se considera a tradução de literatura infantil de uma perspectiva histórica.

Acompanhando a evolução dos conceitos de infância, da tradução em geral e da de literatura infantil em particular, o actual mercado internacional de tradução de literatura infantil funciona com uma maior (auto-)consciência, evidenciada pela crescente diversidade de abordagens, temáticas e estruturas presentes, bem assim pelas igualmente diversas estratégias tradutórias praticadas nos nossos dias. Como já se referiu, a domesticação tem vindo a constituir a estratégia mais generalizada no âmbito da tradução de obras de literatura infantil ao longo dos tempos. Colocando a compreensão da criança acima de quaisquer outros factores, a domesticação tem como objectivo primordial manter o texto fluido e a sua leitura acessível. Deste modo,

no contexto da literatura infantil (que, como podemos constatar, parece justificar uma forte domesticação), a diferença cultural teve tendência, durante muito tempo, a diluir-se em nome deste princípio, o que, segundo Gillian Lathey podia conduzir à privação da criança do contacto com o Outro (Lathey, *Role of Translators* 189-199). Hoje em dia, a convivência com a alteridade é com frequência tida como algo positivo do ponto de vista pedagógico, o que resulta no facto de algumas traduções destinadas ao público infantil manifestarem a tendência para o estranhamento, mantendo as referências culturais, sobretudo quando estas revelam algum potencial no plano didáctico.

No mercado editorial mais recente também se manifesta uma preocupação crescente com a tradução do visual, sobretudo no respeitante a álbuns ilustrados para crianças (Lathey, *Role of Translators* 197). Neste contexto, Riita Oittinen (a par de outros autores) defende que, idealmente, o tradutor de álbuns ilustrados para crianças deve ter alguma espécie de formação não só na área das artes, mas também nos processos de adequação da tradução às necessidades de faixas etárias específicas, ou, ainda, em cursos de escrita criativa (Lathey, *Role of Translators* 201).

O comércio global e as condições económicas actuais também afectam o mercado da literatura infantil traduzida, por exemplo, a nível da redução do intervalo de tempo entre a publicação do texto de partida e a publicação da tradução: este facto tornou-se notório com o fenómeno *Harry Potter*, um extraordinário sucesso internacional. No entanto, com a globalização, o inglês tornou-se a nova “língua franca”, continuando, portanto, a haver poucas traduções de outras línguas para o inglês. Esta relutância por parte dos sistemas anglófonos em publicar traduções deve-se, essencialmente, a três factores: o custo das traduções, o fraco sucesso nas vendas e a falta de interesse (por parte das editoras) por obras provenientes de outros países. Contudo, deve notar-se que a publicação de traduções no mercado editorial infantil britânico assistiu a um ligeiro aumento no século XXI, tornando-se algumas destas traduções verdadeiros *bestsellers*. Apesar de existirem alguns grupos editoriais que promovem a realização e a comercialização de traduções, as traduções em língua inglesa de literatura infantil tendem a limitar-se a autores europeus (Lathey, *Role of Translators* 202-203).

No caso português, conclui-se, a partir da observação dos *tops* de vendas de grandes cadeias comerciais como a Fnac Portugal, que a literatura traduzida possui

um maior nível de vendas do que a literatura lusófona, sobretudo a que se apresenta em colecções com vários volumes. Nos últimos anos, os escritores anglófonos têm conquistado um elevado índice de popularidade, com autores como Enid Blyton (1897-1968) e Jeff Kinney a ocupar posições cimeiras nos *tops* de vendas.

Tendo em conta que, nos sistemas de chegada, a abordagem aos problemas tradutórios, os critérios de selecção de obras a traduzir e a popularidade de certas traduções diferem consoante o contexto sociocultural, o período histórico, as preocupações educativas e as visões acerca da infância, torna-se muito vantajoso em qualquer investigação sobre a tradução de literatura infantil ter acesso aos testemunhos dos tradutores. De acordo com Chesterman (14), uma mudança significativa nos Estudos de Tradução verificar-se-á quando os especialistas começarem a entrar cada vez mais em contacto com os tradutores e a conhecer as suas decisões e processos de trabalho, pois tais testemunhos permitirão analisar em que medida aqueles ajustam as suas estratégias ao público-alvo e ao sistema de chegada (Lathey, *Role of Translators* 200). Da perspectiva de Gillian Lathey, nos dias de hoje a prática do anonimato e a reverência pela figura do autor (e subsequente auto-anulação do tradutor) foram abandonadas, sendo o tradutor actualmente reconhecido como um profissional com uma voz autoral, cuja presença se torna visível por meio das decisões que toma, ou se vê forçado a tomar (Lathey, *Role of Translators* 201).

Parte II
O Estatuto do(a) Tradutor(a) de Roald Dahl

1. Roald Dahl em Portugal via Tradução

1.1. O Estatuto do Autor no Sistema de Partida

Dois anos após a morte de Roald Dahl, David Rudd (actual Professor de Literatura Infantil na Universidade de Bolton e autor prolífico no âmbito dos Estudos de Literatura Infantil) escreveu uma dissertação de Mestrado intitulada *A Communication Studies Approach to Children's Literature* (1992), onde abordou a popularidade de algumas obras do autor britânico. Segundo David Rudd, Roald Dahl conseguiu destronar Enid Blyton da sua posição enquanto autora mais popular e reconhecida de livros infanto-juvenis no Reino Unido a nível de vendas. Tal sucesso não diminuiu após a morte do escritor em 1990, fenómeno que David Rudd explica pelo facto de o êxito alcançado se estender “way behind the literary texts themselves” (Rudd, “Dahl’s Marvellous Medicine” 5), nomeadamente através das adaptações ao cinema e televisão, bem como ao sucesso a nível de *merchandising*, algo que Roald Dahl partilhou com outros autores britânicos intemporais de literatura infantil, como Beatrix Potter e E. Nesbit (1858-1924) (Rudd, “Medicine” 5).

Filho de pais noruegueses, Roald Dahl nasceu em Llandaf, no País de Gales. Na data do seu nascimento (13 de Setembro de 1916) celebra-se o *Roald Dahl Day* por todo o Reino Unido, com actividades realizadas em escolas e bibliotecas. A vida do escritor foi já objecto de várias biografias, sendo a mais recente e mais completa a de David Sturrock, intitulada *Storyteller: the Life of Roald Dahl* (2011). Vários episódios da vida do autor (incluindo a estada no colégio interno de Repton, as viagens por África enquanto empregado da Shell Oil, ou a carreira de piloto da RAF na Segunda Guerra Mundial) inspiraram algumas das suas narrativas destinadas tanto a adultos como a crianças, encontrando-se também retratadas na sua autobiografia, intitulada *Boy: Tales of Childhood* (1984), que tem como segundo volume *Going Solo* (1986). Durante a sua permanência nos Estados Unidos da América, Roald Dahl escreveu *The Gremlins*, uma história acerca de pequenas criaturas que viviam nos aviões da Força Aérea, neles causando avarias (Sturrock n.p.). O texto foi publicado na *Cosmopolitan Magazine* em 1942, e os direitos comprados pela Disney com o objectivo de o adaptar ao cinema (Carpenter and Prichard 139).

Roald Dahl começa o seu percurso enquanto autor de literatura infantil do mesmo modo que muitos outros escritores conhecidos do género, ou seja, ao inventar histórias de embalar para os filhos, no caso fruto do primeiro casamento, em 1953, com Patricia Neal (1926-2010), uma atriz de renome conhecida pela sua participação em filmes como *The Day the Earth Stood Still* (1951) e *Breakfast at Tiffany's* (1961) (Carpenter and Prichard 139). Embora a sua carreira literária também tivesse passado pelos contos para adultos, reunidos em colectâneas como *Kiss Kiss* (1960), por exemplo, o autor admitiu em várias ocasiões que considerava mais difícil (e também mais gratificante) escrever para crianças:

When I'm writing for adults, I'm just trying to entertain them. But a good children's book does more than entertain. It teaches children the use of words, the joy of playing with language. (...) If my books can help children become readers, then I feel I have accomplished something important (Wintle and Fisher 65-66).

O primeiro livro infantil de Roald Dahl, *James and the Giant Peach* (1961), foi inicialmente publicado nos Estados Unidos, à semelhança, aliás, de grande parte dos livros infantis do autor. A obra seguinte, intitulada *Charlie and the Chocolate Factory* (1964), tornou-se um *bestseller* mundial, levando Roald Dahl, anos mais tarde, a escrever a sequência, *Charlie and the Great Glass Elevator* (1972) (Carpenter and Prichard 139).

Diversos inquéritos e estatísticas atestam que Roald Dahl continua a ser indiscutivelmente o mais conhecido e bem-amado escritor britânico de literatura infantil do seu tempo. Por exemplo, um inquérito acerca dos hábitos de leitura das crianças do Reino Unido, levado a cabo em 1993 pelo jornal *Telegraph*, revelou que oito dos dez títulos mais mencionados (incluindo todo o *Top 5*) eram da autoria de Roald Dahl. Três anos mais tarde, o National Centre for Research in Children's Literature (NCRCL), em Roehampton, realizou um novo inquérito a nove mil alunos, onde o autor contava também com os seis títulos mais populares na faixa etária dos 7 aos 11, e seis dos dez títulos mais populares dos 11 aos 16. Já em 2005, um segundo estudo do NCRCL voltou a provar que Roald Dahl permanecia um dos autores de literatura infantil mais lidos nos chamados *Key Stage 2* (dos 7-11) e *Key Stage 3/4* (dos 11-16), lado a lado com J. K. Rowling e Jacqueline Wilson (Butler 1). Segundo uma estatística feita no Reino Unido aquando das celebrações do *International*

Children's Book Day em 2013, Roald Dahl mantinha-se no primeiro lugar do *ranking* dos melhores autores infantis aos olhos do público, tanto na opinião das crianças como dos pais (Taylor 1).

Perante estes resultados, torna-se imperativo procurar compreender as razões por detrás da popularidade de Roald Dahl no mundo anglófono, e o que elas nos dizem acerca do sistema cultural de partida, nomeadamente no tocante às visões da infância e da leitura. Por que motivo são as obras de Roald Dahl tão (re)conhecidas e queridas pelo público infantil britânico? David Rudd aborda esta questão partindo de três ângulos de análise diferentes: por um lado, há a considerar razões que se prendem com o contexto histórico-cultural em que as obras surgiram; por outro, causas de foro temático e de conteúdo; e, por fim, motivos de cariz linguístico e expressivo.

Roald Dahl, “with his loud and brash slapstick”, começa a tornar-se popular numa época descrita por Rudd como “the safer, more refined world of children’s literature at the beginning of the 1960s”, encontrando-se então o género fantástico no seu apogeu com autores de renome como Philippa Pearce, Alan Garner, William Mayne e Lucy M. Boston (Rudd, “Medicine” 6). Através da leitura das obras de literatura infantil da autoria de Roald Dahl, pressente-se uma certa influência da passagem do autor pelos Estados Unidos, onde escritores como Dr. Seuss e Maurice Sendak se popularizaram. A nível temático, David Rudd identifica nas obras de Roald Dahl uma tentativa de reavivar o interesse das crianças pelas *nursery rhymes*, pelos contos de fadas e pelos *comics* e *chapbooks*, que, segundo David Rudd, são narrativas “both practical and scatological” (Rudd, “Medicine” 6). Esta tendência para o escatológico e o grotesco torna Roald Dahl um autor controverso, dividindo por muito tempo as opiniões de críticos e educadores a respeito das suas obras.

Numa edição de 1988 de *Children’s Literature in Education*, o crítico David Rees condenou grande parte das obras infantis de Roald Dahl, considerando negativa a forma como retratava as figuras dos adultos, bem como certas situações concretas apresentadas de modo humorístico, pois poderiam constituir maus exemplos para as crianças. Um caso paradigmático é extraído de *George’s Marvellous Medicine* (1981), em que um rapazinho dá à avó um remédio contendo, entre outros ingredientes, graxa, tinta e medicamentos para animais (Rees 149). De facto, vários críticos defendem que as crianças não devem ser expostas nem à questionabilidade moral de personagens adultas, nem a temas tabu como a violência, a morte e certas

funções corporais.

Curiosamente, de acordo com a entrada dedicada a Roald Dahl no *Oxford Companion to Children's Literature* (1984), “Dahl's stories seem objectionable to many adult readers, who find them a mixture of the glutinous and the cruel, but they have an enormous and enthusiastic following among children themselves” (Carpenter and Prichard 139). Esta aparente contradição é analisada por David Rudd, a quem causa estranheza o facto de se considerar certos temas inadequados à sensibilidade das crianças, quando na tradição literária infantil se encontram frequentemente alusões ao grotesco, à violência e até à morte. David Rudd considera paradoxal que se condene a circunstância de, em *James and the Giant Peach*, as malévolas tias de James serem esmagadas por um pêssago gigante, “when children are earlier likely to have chanted rhymes about blind mice having their tales chopped off, or giants grinding human bones to make their bread” (Rudd, “Medicine” 7-8). Criticar esta dimensão nas narrativas de Roald Dahl significa também ignorar o seu tema mais recorrente: os jovens protagonistas terem de lidar com o abuso de poder por parte dos que são fisicamente maiores e mais fortes do que eles, sendo estes, em geral, bem sucedidos no fim. Da perspectiva de David Rudd, “one can see how this theme is likely to appeal to children, faced on a daily basis by a world of relative giants who dictate the rules” (Rudd, “Medicine” 7).

Em contraste com a tendência para o uso de uma linguagem facilitada e para um posicionamento subalterno das crianças, característica presente por muito tempo em grande parte dos textos direccionados ao público infantil, constata-se que os heróis e as heroínas de Roald Dahl são, de facto, crianças onnipotentes e, em vasta medida, superiores aos adultos com quem partilham o espaço da narrativa (Nikolajeva 1). A circunstância de os adultos poderem achar de mau tom certas situações que divertem as crianças deve-se não tanto a uma questão de gosto, mas sobretudo a uma diferença a nível psicológico existente entre adultos e crianças. Para autores como Mark I. West, Professor de Inglês na Universidade da Carolina do Norte, essa diferença ajuda a explicar a razão pela qual os livros de Roald Dahl são tão populares entre as crianças e tão criticados por muitos adultos (West 115). Citando algumas ideias defendidas pelo psicólogo Paul E. McGee, recorda-se que as crianças desenvolvem a noção de que certas acções ou objectos são desagradáveis quando se encontram numa fase de aprendizagem mais autónoma de utilização da casa de banho. Assim, o humor

constitui uma das formas de atenuar a ansiedade causada pela repreensão dos adultos. Nas suas palavras, as crianças descobrem “new ways of joking about the sources of tension (...) as new intellectual capacities evolve, [and] children generally prefer intellectually challenging ways of joking about conflicts” (McGee 80). Em Roald Dahl, este efeito humorístico é apenas potenciado pelo facto de as personagens adultas serem frequentemente o alvo deste humor escatológico, o que comprova a premissa defendida por muitos psicólogos de que as crianças apreciam narrativas que põem em causa a autoridade adulta, o que, por sua vez, se parece dever à já mencionada “unequal power relationship between children and adults” (West 115). Nas palavras do próprio Roald Dahl:

I generally write for children between the ages of seven and nine. At these ages, children are only semicivilized. They are in the process of becoming civilized, and the people who are doing the civilizing are the adults around them. Because of this, children are inclined, at least subconsciously, to regard grown-ups as the enemy. I see this as natural, and I often work it into my children's books. That's why the grown-ups in my books are sometimes silly or grotesque. I like to poke fun at grown-ups, especially the pretentious ones and the grouchy ones (West 74-75).

A forma como Roald Dahl aborda a linguagem constitui outra das principais razões que o distinguem, tornando-o popular entre o público leitor. Segundo David Rudd, o estilo dahliano reproduz uma linguagem mais coloquial do que a encontrada com frequência nos livros, mesmo os infantis, que é mais convencionalmente “literária” (Rudd, “Medicine” 9). A obra de Roald Dahl encontra-se visivelmente repleta de estratégias e de sinais gráficos que aproximam a escrita da fala, como as onomatopeias, as palavras em maiúsculas ou em itálico e os pontos de exclamação, levando David Rudd a caracterizá-la como um tipo de escrita “that begs to be read aloud” (Rudd, “Don’t Gobblefunk Around With Words” 65). Apesar de os seus livros se destinarem muitas vezes a leitores autónomos a partir dos nove anos, a componente oral não só ajuda à compreensão e à entoação da leitura silenciosa, mas também providencia, às crianças mais novas, bons indicadores para a leitura em voz alta.

Além de um estilo marcado pela sua forte componente coloquial, é também muito característico da prosa de Roald Dahl o nível de criatividade linguística, sobretudo no respeitante a jogos, trocadilhos e invenção de palavras. O autor inova mais e causa maior impacto junto dos leitores no plano lexical (Rudd, “Gobblefunk” 56), sendo esta tendência claramente visível em obras como *The BFG* (1982), onde o Big Friendly Giant afirma, à semelhança de Roald Dahl, que gosta de “gobblefunk

around with words”, e utiliza neologismos como “snozzcumbers”, “frobscottle” e “whizzpoppers” (Rudd, “Medicine” 9). Apesar de Roald Dahl criar termos completamente novos a partir de palavras compostas ou da fusão de umas com outras, algumas delas não passam de malapropismos, ou seja, palavras conhecidas, mas pronunciadas de outra forma, sem que tal afecte a sua compreensão. Outras técnicas de formação de novas palavras incluem a adição de afixos e sufixos a vocábulos já conhecidos, ou a substituição de uma palavra por outra com semelhanças a nível fonológico ou semântico. Não obstante o número elevado de neologismos, Roald Dahl inova pouco no plano sintáctico, deixando assim as frases perfeitamente inteligíveis (Rudd, “Gobblefunk” 56, 60).

Com base na componente linguística das obras de Roald Dahl (*Welcome to the Whizzpopping Party Pack!* 4; Howard and Mander n.p.), os pequenos leitores podem realizar múltiplas actividades em sala de aula, (des)construindo palavras e apreendendo a desfrutar os livros em pleno. De facto, só é possível brincar com a língua quando se conhece e domina muito bem a norma, isto é, quando se está preparado para cometer desvios (Duarte 68). Em Roald Dahl encontramos desvios propositados, “transgressões” à norma (ou do que pretende ser a norma), os quais, em última instância, ensinam as crianças a brincar com a língua de uma forma humorística e criativa, o que revela o quanto o autor “had a particular animosity towards what he saw as the Great Grammatizator, which can be seen to represent the language of the establishment (...)” (Rudd, “Gobblefunk” 65). Nas palavras de Suzanne Eggins, autora de *Introduction to Systemic Functional Linguistics* (2004),

(...) sound symbolism and sound analogy make it possible for us to ‘feel’ what the words mean, even if we’re not sure exactly what a *slime-wangler* is, or what it’s like to be *squiff-squiddled*; (...) they are incorporated into the grammar of English through the attachment of conventional English morphemes of tense and word-class. Thus the endings *-some* and *-ish* allow us to interpret *rotsome* and *wigglish* as adjectives; the *-ing* ending turns *squiffing* into a present participle; and *-ers* must make *slime-wanglers* a plural noun indicating actors/agents. The morphemic structure is then reinforced by the incorporation of the words into clause structure: *It’s* of *It’s rotsome* sets up the kind of clause where the word after the *it’s* we interpret as describing what *it* is. The placement of *twitch-tickling* before a word we all know well means we read *twitch-tickling* as describing a type or kind of problem. We read *squiff-squiddled* as a verb of action, because we know the structure *x is always getting ...-ed around*. (Eggins 28)

Em suma, Roald Dahl parece dever o estatuto de autor *bestseller* no mundo anglófono à sua irreverência, ao sentido de humor e à empatia estabelecida com o público leitor infantil. A forma como abordou as questões linguística e estilística,

possibilitou-lhe criar um universo facilmente reconhecido e apreciado pelas crianças britânicas. A capacidade para inventar palavras e para explorar a sua musicalidade e o sentido tornou-o um autor muito estimulante também do ponto de vista do ensino. Fora do espaço cultural anglófono, contudo, a imagem de Roald Dahl pode apresentar contornos bastante diferentes. Apreciemos, de seguida, o caso de Portugal, estabelecendo um contraste entre a popularidade do autor no sistema de partida e o estatuto de que desfruta no sistema de chegada.

1.2. A Recepção de Dahl no Sistema de Chegada

A comparação entre a quantidade de traduções produzidas num dado sistema cultural e o número de traduções feitas dos textos dele originários num outro sistema revela a relação intrínseca entre a actividade tradutória e as questões político-ideológicas, históricas e culturais (Even-Zohar 116). Desta forma, pode afirmar-se que a posição central do sistema cultural britânico (em comparação com a posição periférica ocupada pelo português) decorre da sua hegemonia enquanto produtor e exportador de textos (nomeadamente de literatura infantil) e da consequentemente inferior quantidade de traduções, o que, por sua vez, se deve à posição marginal que estas ocupam no próprio sistema literário. Em contrapartida, o sistema cultural português tende a traduzir muitos títulos de literatura infantil escritos originalmente em língua inglesa.

Não existindo muita informação disponível acerca da forma como as obras de Roald Dahl têm sido recebidas em Portugal, o presente trabalho de investigação apenas poderá conjecturar as possíveis razões do interesse de editoras portuguesas por este fenómeno literário do mundo anglófono. De acordo com Filipa Mendes, directora dos Livros da loja Fnac Portugal, Roald Dahl tem, curiosamente, vendas muito pouco expressivas a nível nacional, não se tratando de um autor que apareça nos *tops* mas integrando o que designa de “catálogo permanente” da loja. O livro mais conhecido e mais vendido, *Charlie e a Fábrica de Chocolate*, ocupou o 407º lugar no *top* 1000 em 2011, com quatrocentos e oitenta e quatro exemplares vendidos, descendo em 2012

para o 434º lugar, e ocupando o 1076º em 2013, com duzentos e vinte e sete unidades vendidas.⁸

Analisando o caso particular das traduções de Roald Dahl da perspectiva da transferência inter-sistémica, verifica-se que o autor desfruta de algum reconhecimento no panorama editorial português, visto alguns dos seus livros estarem incluídos no Plano Nacional de Leitura (2013). Entre eles destacam-se *O Fantástico Sr. Raposo* (recomendado como leitura autónoma para o 4º ano de escolaridade), *Histórias em Verso para Meninos Perversos* (recomendado como leitura orientada para o 5º ano de escolaridade) e *Charlie e a Fábrica de Chocolate* (aconselhado como leitura orientada para o 5º ano de escolaridade). Curiosamente, o texto de partida *Charlie and the Chocolate Factory* está também recomendado como leitura autónoma, em língua inglesa, para o 2º ciclo. A lista do Plano Nacional de Leitura inclui, ainda, uma das suas obras dedicadas ao público não infantil, *Contos do Imprevisto*, recomendada como leitura orientada para o 8º ano de escolaridade.

Ao contrário do que acontece no sistema cultural de partida, Roald Dahl não é um autor infantil imediatamente reconhecível por parte do público português, sendo, antes, mais provável que as crianças (ou mesmo os adultos) conheçam apenas o título da sua célebre obra *Charlie and the Chocolate Factory*. Existem relativamente poucas críticas à obra infantil do autor em Portugal, uma delas surgindo em *Literatura para Crianças e Jovens* (1991), de José António Gomes, onde Roald Dahl é caracterizado como um autor de histórias insólitas, de estilo impiedoso, corrosivo, irreverente e original (Gomes, *Literatura* 78). As traduções portuguesas foram realizadas com algumas décadas de intervalo em relação à data de publicação das obras em Inglaterra. De facto, *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) foi traduzida para português apenas em 1985 por Ana Paula Mota, para o Círculo de Leitores, sob o título *Charlie e a Fábrica de Chocolate*, ou seja, com quase duas décadas de intervalo e cerca de quinze anos depois da estreia da sua primeira adaptação ao cinema. De modo semelhante, a obra *James and the Giant Peach* (1961) foi traduzida pela primeira vez em 2004, *Fantastic Mr. Fox* (1970) em 2003 e *Matilda* (1988) em 2005, todas elas traduções de Catarina Ferrer para a editora Terramar. Dos cerca de vinte e

⁸ Estes dados foram-nos fornecidos via *e-mail* por Rita Mendes, directora dos Livros da loja Fnac Portugal, a quem agradecemos a disponibilidade para responder às nossas questões.

quatro livros para crianças que Roald Dahl escreveu, quinze foram traduzidos para português.⁹

A observação de uma tabela que inclui todas as traduções portuguesas de Roald Dahl e as respectivas datas de publicação¹⁰ permite-nos chegar a algumas conclusões sobre os motivos da edição, bem como as causas do seu sucesso. Apesar de as traduções não aparentarem ter sido directamente impulsionadas pela popularidade das adaptações filmicas, a verdade é que todas as obras infantis de Roald Dahl adaptadas ao cinema ou à televisão (*James and the Giant Peach*, *Charlie and the Chocolate Factory*, *Fantastic Mr Fox*, *Danny, the Champion of the World*, *The BFG*, *The Witches* e *Matilda*) foram traduzidas para português. Assim, talvez resida aqui uma explicação lógica para o facto de *Charlie and the Chocolate Factory*, a obra de Roald Dahl com mais traduções portuguesas (incluindo o primeiro livro de literatura infantil do autor traduzido em Portugal) e a que tem vindo a alcançar um maior sucesso de vendas, ser também aquela que foi objecto de duas adaptações audiovisuais – *Willy Wonka and the Chocolate Factory* (1971), de Mel Stuart, e *Charlie and the Chocolate Factory* (2005), de Tim Burton.

Curiosamente, *Histórias em Verso para Meninos Perversos* (*Revolting Rhymes*), de Luísa Ducla Soares, cuja primeira edição data de 1989, é a tradução com mais reedições. Tal ocorrência sugere que a popularidade da tradutora como autora de literatura infanto-juvenil no sistema de chegada pode ter determinado o êxito da obra junto dos educadores e leitores portugueses ao longo dos anos, não tendo sido retraduzida por outro tradutor, nem publicada por outra editora. O nome da tradutora aparece na contracapa da publicação, onde se lê que se trata de uma “óptima tradução de Luísa Ducla Soares”. De facto, esta foi a única tradução explicitamente elogiada, nomeadamente por críticos como José António Gomes (Gomes, *Literatura* 78).

O período de maior produção de traduções portuguesas de Roald Dahl verificou-se entre 2003 e 2007, época em que catorze das quinze obras dedicadas ao público infantil foram traduzidas, algumas pela primeira vez. O interesse evidente da editora Terramar pode ser justificado pelo aparecimento da adaptação cinematográfica de *Charlie and the Chocolate Factory*, realizada por Tim Burton. Embora o filme tivesse estreado em 2005, as traduções levadas a cabo por esta editora concentram-se num período anterior, talvez devido ao facto de as notícias sobre o *remake* circularem

⁹Vide Anexo II, p. 125 da presente dissertação.

¹⁰Vide Anexo III, p. 127 da presente dissertação.

desde 2003 e de as rodagens decorreram em 2004. Já o interesse da editora Caminho pela tradução de algumas obras de Roald Dahl iniciou-se no ano seguinte à morte do autor em 1990, parecendo, portanto, ter decorrido de um previsível sucesso de vendas. A popularidade de *Charlie and the Chocolate Factory*, tanto no cinema como nas livrarias, pode ter dado azo à procura das restantes obras de Roald Dahl por parte do público, justificando-se assim a concentração de primeiras traduções e de reedições no período pós-1990.

Quanto ao interesse académico por Roald Dahl em Portugal, existe, ao que sabemos, apenas uma dissertação de Mestrado, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra por Ana Teresa Prata, intitulada *Tradução de Literatura Infantil e Juvenil: Análise de Duas Traduções Portuguesas de Charlie and the Chocolate Factory de Roald Dahl* (2010).

2. As Tradutoras Portuguesas de Roald Dahl

2.1. Alguns Apontamentos sobre Estudos de Género e Tradução de Literatura Infantil

Antes de abordar o caso concreto das traduções e das tradutoras portuguesas das obras infantis de Roald Dahl, torna-se importante referir o facto de terem sido apenas mulheres a traduzir este autor britânico em Portugal. Assim, justifica-se abordar, ainda que de forma concisa, as relações entre as questões de género e a tradução, focando-se particularmente a tradução de literatura infantil. De facto, os Estudos de Género e os Estudos de Tradução partilham várias afinidades, com diversos autores e teóricos a abordarem não só o papel das mulheres enquanto tradutoras, mas também o modo como a concepção do acto tradutório, enquanto forma de subordinação, permite estabelecer um paralelismo com a posição subalterna ocupada pela mulher durante séculos.

A relação entre Estudos de Género e Estudos de Tradução assenta em diversos vectores: na observação de traduções realizadas por mulheres, na abordagem do género em tradução e, ainda, na análise de metáforas que associam o acto de traduzir à mulher, sobretudo no respeitante ao paralelismo existente entre original/masculino e tradução/feminino, com a tradução e o feminino a ocuparem, por muito tempo, uma posição subalterna. Esta sexualização do acto tradutório surge de forma mais emblemática na metáfora que identifica o texto traduzido com *les belles infidèles*. Tal ilustra a premissa de que uma tradução só poderia ser uma de duas coisas: bela e infiel ao original, ou fiel e, por conseguinte, menos bela, o que leva autoras como Lori Chamberlain a afirmar que esta noção de fidelidade implica um contrato entre a tradução e o original que em muito se assemelha ao contrato matrimonial (Chamberlain 315). Tendo sido a tradução por muito tempo considerada meramente enquanto derivação de um original, a falta de poder autoral do tradutor fez com que a tradução fosse entendida, por vários autores, como uma “archetypal feminine activity” (Chamberlain 323).

Adicionalmente, e tendo em conta análises de foro mais específico aplicadas ao estudo da tradução de literatura infantil, existem autores que abordam o estatuto e a

condição da mulher enquanto tradutora deste tipo de obras, ou que investigam esta profissão de uma perspectiva histórica. Uma dessas autoras, Zohar Shavit, em *Poética da Literatura Infantil*, aborda a questão da literatura infantil a partir do que considera ser a auto-imagem do sistema infantil e, por conseguinte, dos seus autores. Como já foi mencionado no capítulo 2 da Parte I da presente dissertação, durante muito tempo os escritores de literatura infantil não assinaram as suas obras, mesmo quando essa prática já se tinha instituído entre os autores para adultos. Shavit relaciona essa atitude com o facto de os próprios escritores (e o sistema cultural onde se inserem) percepcionarem a sua actividade como inferior (Shavit, *Poética* 66-67). Este tipo de postura assemelha-se à atitude que, por muitos séculos, caracterizou a prática tradutória. De facto, durante muito tempo, os tradutores não assinavam as suas obras, uma realidade que se relaciona com o estatuto de subalternidade a que os sistemas culturais os sujeitavam, sendo frequente considerar-se que uma tradução trai, diminui, é secundária ou faz perder partes do texto original (Bassnett, *Comparative Literature* 140).

Contudo, Zohar Shavit afirma que, no respeitante à auto-imagem dos autores de livros infantis, o caso das mulheres sempre se apresentou de forma diferente. Na verdade, ao longo de vários períodos históricos considerou-se apropriado as mulheres escreverem para crianças, não só pelo facto de o papel da mulher em diversas sociedades se ter centrado longamente na questão da maternidade, mas também por as questões de educação terem sido, por esse mesmo motivo, mediadas pela figura feminina. Do mesmo modo que “a maior parte dos escritores oficiais para crianças durante o século XVIII e início do século XIX eram mulheres” (Shavit, *Poética* 66), pressupõe-se que grande parte dos tradutores de literatura infantil (sobretudo na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX) também o fossem (Lathey, *Role of Translators* 5). Nesta actividade profissional considerava-se que as mulheres não tinham nada a perder em termos de estatuto (quer traduzissem, quer escrevessem para crianças), dado ocuparem já uma posição subalterna na sociedade. Citando Douglas Robinson (1995), Gillian Lathey argumenta que a tradução era uma das formas através das quais as mulheres podiam ter voz no mundo das letras. Por seu turno, Susanne Stark (1993) reflecte sobre o facto de o carácter “subsidiary and self denying” da tradução se conjugar, paradoxalmente, com uma espécie de afirmação social, dado a tradução

ser uma das poucas profissões às quais as mulheres tinham acesso e através da qual podiam contestar as normas sociais vigentes (Lathey, *Role of Translators* 5).

Como já foi referido, o acto tradutório deve ser problematizado, contextualizado e entendido na sua relação inter-sistémica, pois os agentes (nomeadamente os tradutores), com os seus conhecimentos, posições ideológicas e idiossincrasias, também interferem no texto de chegada (Lathey, *Role of Translators* 193). Debruçando-se o presente trabalho de investigação sobre o estatuto do(a) tradutor(a) de literatura infantil em Portugal, importa agora averiguar a intensidade da sua presença e o respectivo grau de intervenção textual. Tal presença pode verificar-se a dois níveis: o paratextual e o textual. No primeiro caso, há a considerar os textos redigidos pelo próprio tradutor com o objectivo de explicitar as suas intenções ou esclarecer alguma opção ou estratégia tradutória, como os prefácios, posfácios ou as notas (de rodapé ou de fim). No segundo caso, a presença do tradutor faz-se sentir através das intervenções no texto de chegada, sempre que interpreta, acrescenta, elimina ou adapta (Lathey, *Role of Translators* 175). A literatura infantil é um género literário onde raramente se verifica a presença do tradutor a nível paratextual, o que em muito se poderá dever ao facto de se dar primazia à fluidez de leitura, por oposição à leitura complementada por explicitações ou esclarecimentos. Outra explicação possível prende-se com o facto de as editoras considerarem pouco provável que as crianças se interessem pelas motivações, origens ou pelo contexto das traduções (Lathey, *Role of Translators* 176).

Precisamente por ser uma das actividades tradutórias que mais se presta a um maior nível de manipulação textual e onde domina a tendência para utilização de estratégias domesticantes, revela-se crucial tentar averiguar as marcas deixadas pelo tradutor a nível textual que permitam avaliar as suas condições de trabalho, motivações, concepções de infância e estratégias preferenciais. Sempre que possível, torna-se igualmente relevante aceder a testemunhos de tradutores empíricos, de forma a poder compreender, de modo mais directo, as condições, marcas pessoais e noções de infância que predominam na tradução das obras infantis de um autor como Roald Dahl, neste caso, em Portugal.

A escolha das traduções portuguesas (e, por conseguinte, das tradutoras) de Roald Dahl em particular justifica-se pela criatividade, tanto no âmbito linguístico como no de conteúdo, deste autor infantil, a qual permite aos(às) seus(uas)

tradutores(as) graus variáveis de intervenção no texto de chegada, funcionando assim como um estudo de caso altamente representativo e que contribui para a compreensão do estatuto do(a) tradutor(a) de literatura infantil em Portugal e dos constrangimentos a que se encontra sujeito(a).

2.2. As Tradutoras de Roald Dahl e o seu Percorso Profissional

2.2.1. Ana Paula Mota

Ana Paula Mota foi a primeira tradutora portuguesa das obras infantis de Roald Dahl, tendo traduzido *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) em 1985 para o Círculo de Leitores, com o título *Charlie e a Fábrica de Chocolate*. A obra foi retraduzida em 1991 para a editora Caminho com algumas alterações, nomeadamente a nível da domesticação dos nomes das personagens, e também quanto ao título, que passou a ser *Charlie e a Fábrica de Chocolates*. Apenas dois anos depois de esta tradução ter sido publicada na Caminho, Ana Paula Mota traduz pela primeira vez a sua sequência, *Charlie and the Great Glass Elevator* (1972), com o título *Charlie e o Grande Elevador de Vidro* (1993), para a mesma editora.

Se considerarmos a segunda versão de *Charlie and the Chocolate Factory* de 1991 em larga medida idêntica à de 1985, e tendo em conta que Ana Paula Mota foi a única tradutora de obras infantis de Roald Dahl em Portugal até 1989 (ano em que Luísa Ducla Soares traduz *Revolting Rhymes*), torna-se evidente que o autor britânico, que começa a publicar as suas obras a partir dos anos sessenta do século XX, não possui neste período o mesmo índice de popularidade em Portugal e no mundo anglo-americano. À semelhança do que foi afirmado por David Rudd (“Medicine” 6) no respeitante ao conservadorismo britânico no ramo da literatura infantil, que Roald Dahl veio destabilizar, torna-se claro que, durante o Estado Novo, não se viveu um ambiente propício a uma recepção bem sucedida deste autor para crianças em Portugal. Só mais de dez anos passados sobre a Revolução do 25 de Abril de 1974, que pôs termo a quase meio século de ditadura, tal se verificou.

A publicação deste autor pela primeira vez em Portugal apenas nos anos oitenta (com duas décadas de intervalo face à data de edição do texto de partida) pode, por conseguinte, explicar-se pelo facto de o país ter emergido há relativamente pouco tempo do conservadorismo do Estado Novo, conservadorismo esse também presente no tipo de literatura infantil publicado em língua portuguesa, quer se tratasse de traduções ou de originais. Em 1950, a Direcção dos Serviços de Censura (DSC) chegou a emitir instruções relativas à literatura infantil¹¹ publicada em Portugal nesse período, explicitando o que considerava adequado, quer em originais escritos em língua portuguesa, quer em traduções de obras estrangeiras. Estas instruções surgiram por a DSC considerar que as obras destinadas aos leitores mais jovens possuíam, com frequência, “vícios que as tornavam inadequadas à missão que se propõem desempenhar”, sendo criticada a tendência para recorrer ao terror, à violência e ao sadismo, bem como ao uso de “calão”, sobretudo em “literaturas estrangeiras”. Como tal, proibiam-se as narrativas infantis que não apresentassem “os requisitos morais e psicológicos mínimos”, e que “ [abastardassem] o idioma nacional, que é um dos esteios da existencia [sic] de Portugal, como nação soberana, e se reflecte na maneira de pensar dos jovens”. Este tipo de obras chega a ser acusado de privar os jovens portugueses da “delicadeza de ideias” e de “porem em perigo a higiene dos [seus] olhos” (*Instruções* 3). Em suma, exprime-se o desejo de que “as crianças portuguesas [sejam] cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser portuguesas” (*Instruções* 5).

No respeitante a publicações infantis (segundo as *Instruções*, as destinadas a crianças de idade inferior a doze anos), o Artigo 4º proibia qualquer “descrição de cenas ou de actos de terror ou violencia, homicídios, suicídios [sic], torturas ou execuções de penas de morte, salvo (...) em narrativas historicas (...)”, aconselhando a “[s]upressão de toda a materia em que figurem engenhos mortiferos, (...) [a abstenção] de descrições de assaltos, roubos, burlas ou fraudes susceptiveis de desmoralizar o leitor ou de lhe provocar, pela forma como são consumados, qualquer sentimento de admiração por inteligencias votadas á [sic] pratica do mal”, bem como a exclusão de referências a “monstros, deformidades fisicas ou morais susceptiveis de aterrorizar os leitores” e de “materia licenciosa ou pornografica” (*Instruções* 6).

¹¹ Vide Anexo I, p. 118 da presente dissertação.

Perante este tipo de indicações, torna-se compreensível que obras com certas situações humorísticas, como *James and the Giant Peach* (na qual um pêsego gigante esmaga as duas tias malvadas do protagonista), de 1961, *Charlie and the Chocolate Factory* (onde crianças caem em lagos de chocolate, ficam disformes ou sofrem outro tipo de consequências de natureza física pelos seus actos), de 1964, ou *Fantastic Mr. Fox* (em que uma família de raposas rouba galinhas a três fazendeiros), de 1970, apenas tivessem sido traduzidas e publicadas em Portugal após Abril de 1974.

Apesar de não serem claras as motivações para editar Roald Dahl em Portugal pela primeira vez precisamente no ano de 1985, torna-se porventura importante considerar a popularidade da adaptação cinematográfica da obra *Charlie and the Chocolate Factory*, de 1971 (realizada por Mel Stuart), bem como o próprio cariz irreverente e transgressor do autor, que poderia oferecer um contraste nítido com o conservadorismo até então vigente no mundo da edição de literatura infantil em Portugal. O facto de ter sido *Charlie and the Chocolate Factory* a obra escolhida, e não outra, pode também explicar-se pela versão fílmica, bem como pelo sucesso internacional deste livro em comparação com os restantes do autor. Tal hipótese vai ao encontro da ideia defendida por Júlio Gil,¹² segundo a qual o facto de uma obra já possuir popularidade no estrangeiro representar, por si só, uma garantia económica para os editores (Gil 15).

A tradução de Ana Paula Mota de *Charlie and the Chocolate Factory* para o Círculo de Leitores parece também constituir uma das razões pelas quais *Charlie* se tornou a obra mais reconhecida de Roald Dahl em Portugal, mais até do que o próprio autor. Assim, pode afirmar-se que se deve a Ana Paula Mota a introdução do escritor britânico no sistema literário português, medindo-se a importância do seu trabalho pelo seu pioneirismo e pelo facto de abrir caminho à tradução de outras obras do mesmo autor destinadas a crianças.¹³

¹² Trata-se de um teórico que proferiu uma palestra intitulada “Aspectos Editoriais da Literatura Infantil” num ciclo de conferências sobre literatura infantil organizado pelo Ministério da Educação, em Outubro de 1972, e cujas actas foram dadas à estampa sob o mesmo título.

¹³ No âmbito da presente investigação, não foi possível encontrar informação biográfica sobre Ana Paula Mota, nem através do contacto com as editoras, nem através de outros meios.

2.2.2. Luísa Ducla Soares

Maria Luísa Bliebernicht Ducla Soares Sottomayor Cardia nasceu em Lisboa no ano de 1939. Foi jornalista, tradutora, investigadora na Biblioteca Nacional e funcionária do Ministério da Educação entre 1976 e 1978. Contudo, o aspecto mais relevante da sua carreira profissional reside no facto de ser uma das mais conceituadas autoras de literatura infanto-juvenil portuguesa, tendo escrito mais de cento e vinte originais para este público. António Barreto, em *Dicionário da Literatura Infantil Portuguesa*, considera-a autora "de uma das mais consistentes obras de literatura infanto-juvenil, onde sobressai uma grande beleza formal e um despojamento de palavras e frases" (Barreto 484). Luísa Ducla Soares traduziu duas obras de Roald Dahl: *Revolt Rhymes* (1982) e *George's Marvellous Medicine* (1981), respectivamente com os títulos *Histórias em Verso para Meninos Perversos* (1989), publicada pela editora Teorema, e *O Remédio Maravilhoso do Jorge* (1991), publicada pela Caminho.

Durante a sua carreira de tradutora, Luísa Ducla Soares não realizou apenas traduções literárias, nem se dedicou exclusivamente ao género infantil. Segundo o catálogo da PORBASE, entre 1963 e 1991 a autora traduziu cerca de dez obras, algumas de literatura infantil (como *River Camp*, de W. M. Levick, ou *La village aux yeux fermés*, de Monique Peyrouton de Ladebat), outras de literatura para adultos (como *Herzog*, de Saul Bellow) e ainda livros de não-ficção, nomeadamente sobre puericultura (como o *Guide de la jeune mère*, de P. Lereboullet) e hematologia (como *The Red Cell*, de John W. Harris). Por ocasião de uma entrevista concedida pela autora para o presente estudo,¹⁴ Luísa Ducla Soares afirmou ter realizado traduções científicas no âmbito da medicina durante cerca de uma década. O facto de ter vários familiares nesse ramo contribuiu para que adquirisse o vocabulário necessário para traduzir documentos como, por exemplo, boletins da Organização Mundial de Saúde. A actividade tradutória constituiu, para a autora, a principal fonte de rendimento enquanto estudante, sendo as traduções técnico-científicas as mais rentáveis. As suas traduções de Roald Dahl surgiram numa altura da vida em que já não se encontrava financeiramente dependente da prática tradutória.

¹⁴ Vide Anexo IV, p. 128 da presente dissertação.

Segundo a própria, as primeiras traduções de literatura infantil que realizou não foram escolhidas por sua iniciativa, e sim propostas por editoras “talvez porque pensassem que (...) era muito nova e inexperiente e considerassem que para crianças é pouca a exigência”. Sendo Luísa Ducla Soares uma das actuais escritoras para crianças que mais títulos publica em Portugal, torna-se evidente que não partilha desse ponto de vista, quer em relação à literatura infantil enquanto género, quer em relação ao acto de a traduzir. As suas traduções de Roald Dahl revelam grande empenho, criatividade e coerência, fazendo com que *Histórias em Verso para Meninos Perversos* seja uma das obras do autor com mais sucesso de vendas em Portugal (a terceira edição saiu em 2010), e se encontre incluída no Plano Nacional de Leitura, como já foi referido previamente.

O trabalho de Luísa Ducla Soares envolve sempre (quer no todo, quer em parte) a tradução de poesia, parecendo a sua abordagem favorecer, em ambas as obras, a manutenção do esquema rimático e do que se afigura constituir a intenção original do autor ao incluir poemas nos seus textos para crianças: explorar o universo das *nursery rhymes*. Das duas obras traduzidas por Luísa Ducla Soares, a que mais parece servir este propósito é *Revolting Rhymes*, uma colecção de poemas que parodia e reinterpreta seis contos de fadas conhecidos por grande parte das crianças de todo o mundo: Cinderela, João e o Pé de Feijão, Branca de Neve, Goldilocks e os Três Ursos, Capuchinho Vermelho e Os Três Porquinhos. Os poemas encontram-se unidos pelo final alternativo das histórias, o que lhes confere um tom mais mordaz, *revolting*, e até mais *perverso* do que o das versões suavizadas que se popularizaram na segunda metade do século XX. Este elemento de perversidade e de *mischief* também se encontra presente em *George's Marvellous Medicine*, uma narrativa na qual a personagem principal tenta fabricar um remédio falso para dar à sua detestável avó em lugar do seu xarope, fazendo-a crescer de tal modo que acaba por ficar maior do que a própria casa onde George vive com os pais. Em vez de o punir pelo perverso acto, o pai de George tenta lucrar com o sucedido, pedindo ao filho que reproduza o medicamento para o dar aos animais e fazê-los crescer em grande escala.

Na análise de estratégias, motivações e condições de tradução está igualmente em jogo (como em qualquer tradução destinada a crianças) o que Riita Oittinen apelida de “child images” do tradutor. Trata-se das visões da infância que o tradutor possui, resultantes de uma confluência de factores internos e externos às suas

experiências pessoais, as quais influenciam a forma como aborda o texto de partida e o adequa, depois, ao que considera ser compreensível, apreciado ou apropriado para o público infantil do sistema de chegada (Oittinen 74). Tendo em conta que Luísa Ducla Soares começou a escrever originais para crianças desde muito cedo, e bastante tempo antes de dar início à tradução de obras do género, torna-se claro que as formas de abordar textos direccionados para esse público não lhe eram desconhecidas à partida. Assim, parece evidente que a visão que possui do público infantil português se encontra reflectida tanto nas traduções como nas obras da sua autoria, produzidas ao longo da sua carreira literária. Alguns críticos, como Júlio Gil (14), encontram afinidades entre a irreverência temática e linguística de Roald Dahl e a de Luísa Ducla Soares. Nas palavras da própria tradutora, este foi um autor desafiante de traduzir, sendo os principais desafios manter a rima e o ritmo (essenciais, a seu ver, na obra de Roald Dahl) e deixar transparecer a ironia e a “perversidade” do autor, características que, segundo Luísa Ducla Soares, “não se comprazem com criancinhas ingénuas”. Aceitou traduzir Roald Dahl não por uma questão financeira, mas por se tratar de um autor que apreciava e a atraía “pela sua qualidade literária, pelo seu humor, pela sua grande originalidade”.

Curiosamente, das obras de Roald Dahl publicadas nos anos oitenta, a segunda a ser traduzida em Portugal foi uma colecção de poemas. Tal critério de selecção parece sugerir que, mesmo no âmbito da literatura infantil, a poesia enquanto género possui uma grande popularidade e prestígio no seio do sistema cultural de chegada. Na entrevista, Luísa Ducla Soares explica a razão pela qual a editora a contactou para traduzir este autor, bem como *Revolting Rhymes* em particular: tinha tido dificuldade em encontrar um tradutor em quem confiasse e que aceitasse fazer o trabalho. A não rara assimetria de poder existente entre tradutor e editora (tendente a dar a última palavra à segunda) mantém-se aqui, mas com os papéis invertidos. De facto, o elevado grau de trabalho de interpretação, criatividade, expressividade e, portanto, de domesticação existente em *Histórias em Verso para Meninos Perversos* (revelado, desde logo, na tradução do título) demonstra que a tradutora dispôs de uma grande liberdade de acção face ao texto de partida. Tal explica-se, em grande medida, por Luísa Ducla Soares ser uma autoridade no âmbito da literatura infantil portuguesa. Este prestígio autoral desfrutado pela tradutora teve consequências não só ao nível das condições de trabalho, pois, segundo a própria, não lhe foi imposto qualquer prazo

nem feita qualquer restrição ou alteração ao texto final apresentado, mas também no plano da comercialização e divulgação do texto de chegada.

Perante o grau de criatividade exigido à tradutora a nível linguístico, esta considera as suas traduções de Roald Dahl como “um misto de tradução, adaptação e recriação”, sendo os textos de chegada, a seu ver, equiparáveis, até certo ponto, aos seus originais. Significativo, neste contexto é o facto de não só o nome de Luísa Ducla Soares figurar na contracapa, como aparecer acompanhado de uma crítica positiva, comprovando que, neste caso, a figura da tradutora é percepcionada como uma mais-valia e um factor que favorece o nível de vendas de um autor estrangeiro para crianças em Portugal. Nos anos noventa, a circulação das traduções de Ana Paula Mota e Luísa Ducla Soares prova que o mercado editorial infantil português começava a trilhar novos caminhos, sobretudo em direcção à irreverência e a uma maior abertura face às tendências dos mercados internacionais.

2.2.3. Catarina Ferrer

De todas as tradutoras portuguesas de obras infantis de Roald Dahl, Catarina Ferrer foi quem traduziu o maior número de títulos, tendo realizado catorze traduções entre 2003 e 2007. As primeiras obras que traduziu foram *Fantastic Mr Fox* (1970), com o título *O Fantástico Sr. Raposo* (2003), e *The Witches* (1983), sob o título *As Bruxas* (2003), ambas para a editora Terramar. Em 2004 traduziu várias outras obras para a mesma editora, entre as quais *James and the Giant Peach* (1961) (à qual deu o título de *James e o Pêssego Gigante*), *The Magic Finger* (1966) (com o título *O Dedo Mágico*), *The Enormous Crocodile* (1978) (*O Enorme Crocodilo*) e uma re-tradução de *Charlie and the Chocolate Factory*, intitulada *Charlie e a Fábrica de Chocolate*. Em 2005 traduziu *The BFG* (1982) e *Matilda* (1988), sob os títulos *O GAG* e *Matilde*. No ano seguinte foi a vez de *The Twits* (1980), *Danny the Champion of the World* (1975) e *Charlie and the Great Glass Elevator* (1972) (*Os Tontos, Danny o Campeão do Mundo* e *Charlie e o Grande Elevador de Vidro*). Em 2007 traduziu pela primeira vez *The Giraffe and the Pelly and Me* (1985) e *Esio Trot* (1990) (*A Girafa, o Pelicano*

e *Eu e Agura Trat*) e retraduziu *George's Marvellous Medecine* (1981) como *George e o Remédio Maravilhoso*.

As razões que explicam este súbito interesse pela tradução de Roald Dahl por parte da referida editora (que resultou num aumento em termos de quantidade, bem como numa redução significativa do espaço de tempo decorrido entre publicações) podem prender-se, como já foi previamente sugerido, com o aparecimento da adaptação cinematográfica de 2005 de *Charlie and the Chocolate Factory*, feita pelo célebre realizador Tim Burton. Apesar de a primeira obra de Roald Dahl traduzida por Catarina Ferrer ter saído dois anos antes da estreia do filme, deve reconhecer-se que esta concentração de traduções do mesmo autor no espaço de apenas quatro anos mostra que o interesse pela sua obra aumenta à medida que a popularidade do autor começa a transcender o âmbito literário, sendo os seus livros alvo de adaptações ao cinema que se tornam conhecidas. Tais são os casos de *The Witches* (adaptação realizada por Nicholas Roeg) em 1990, *Matilda* (realizada por Danny DeVito), em 1996, *James and the Giant Peach* (realizada por Henry Selick), igualmente em 1996, e *Charlie and the Chocolate Factory* (por Mel Stuart em 1971, e o referido *remake* de Tim Burton em 2005).

Nas traduções de Catarina Ferrer é notória a típica preocupação em adequar a linguagem e o conteúdo ao público infantil, tornando-se a sua marca pessoal e criativa mais visível ao nível dos trocadilhos e das homofonias, sobretudo em obras como *Charlie and the Chocolate Factory*, *The BFG* e *George's Marvellous Medecine*. Contudo, afigura-se curioso constatar uma ligeira mudança de estratégia de tradução, tendente a desviar-se do tipo de domesticação praticada por tradutoras como Luísa Ducla Soares. De facto, Catarina Ferrer manifesta uma inclinação para manter os nomes próprios em inglês e para incluir notas de rodapé como forma de solucionar problemas tradutórios referentes a questões culturais. Esta propensão para adoptar explicitações no texto de chegada (aspecto a analisar no próximo capítulo da presente dissertação) parece deixar antever uma tendência crescente no mercado português do início do século XXI: a de considerar a criança-leitora do sistema de chegada mais autónoma, com mais aptidões para a compreensão da diferença cultural e capaz de entender a narrativa que lhe é apresentada como uma tradução. Esta consciência parece acompanhar o facto de, no início do século XXI, Roald Dahl, um autor para crianças amplamente considerado como irreverente, começar a ser traduzido em

Portugal, com décadas de intervalo em relação às datas de publicação dos textos de partida. Tal realidade parece sugerir que a literatura infantil em Portugal começa a tornar-se progressivamente menos conservadora, um percurso com início no pós-Revolução de Abril de 1974, decerto em muito devido também à influência de traduções de outros autores que vieram preencher lacunas existentes no sistema de chegada.

A partir da análise de alguns destes factores, torna-se possível apresentar algumas conclusões relativamente às condições de trabalho da tradutora e ao contexto em que este foi realizado. O facto de Catarina Ferrer ter optado, de uma forma geral, por estratégias de estranhamento (sobretudo em comparação com Ana Paula Mota e Luísa Ducla Soares) pode dever-se tanto à sua própria iniciativa como à intervenção da editora, cujos princípios tendem a seguir o que, numa dada altura, se considera adequado ou apreciado pelo público de chegada. Por outro lado, o menor nível de domesticação verificado nas obras traduzidas por Catarina Ferrer pode também indiciar que não lhe foi permitida tanta liberdade em termos criativos, no respeitante a opções tradutórias a tomar, sobretudo se se considerar que traduziu algumas das obras mais experimentais (do ponto de vista linguístico) de Roald Dahl, como, por exemplo, *The BFG*, a história da amizade entre uma menina órfã e um gigante amigável que usa uma linguagem muito particular, repleta de neologismos e malapropismos. Tendo em conta a significativa quantidade de traduções feitas por Catarina Ferrer e o espaço de tempo em que estas foram realizadas, conclui-se que a tradutora dispôs de um prazo mais limitado para efectuar o seu trabalho. Contudo, esta restrição de tempo pode não ter afectado o resultado final, na medida em que muitos dos livros traduzidos (como *Fantastic Mr. Fox*, *Esio Trot* ou *The Twits*) são de extensão mais curta do que *Matilda*, *The BFG* ou mesmo *Charlie and the Chocolate Factory*.¹⁵

¹⁵ No âmbito da presente investigação, não foi possível encontrar informação biográfica sobre Catarina Ferrer, nem através do contacto com as editoras, nem através de outros meios.

2.2.4. Maria da Fé Peres

Recentemente, Roald Dahl tem vindo a ser alvo de várias retraduições, realizadas por Maria da Fé Peres para a editora Civilização, do Porto. Até ao momento, cinco obras viram as suas traduções actualizadas, nomeadamente *James e o Pêssego Gigante* (2011), *Charlie e a Fábrica de Chocolate* (2011), *O Fantástico Senhor Raposo* (2011), *Charlie e o Grande Elevador de Vidro* (2012) e *Matilda* (2012). Por ocasião de uma entrevista presencial,¹⁶ Maria da Fé Peres revelou ser sobretudo tradutora literária, tendo apenas traduzido alguns textos de cariz científico e jornalístico. De acordo com a sua página pessoal no LinkedIn, até ao momento realizou trinta e nove traduções literárias, sobretudo de âmbito juvenil, para editoras como a Saída de Emergência, a Gailivro e a Verbo. Esta tradutora trabalhou textos de partida de diversos autores de grande popularidade, entre os quais se destacam Stephanie Meyer, Rebecca Kohn ou Philippa Gregory.

O seu percurso como tradutora coexistiu com outras práticas profissionais (nomeadamente um emprego na Portugal Telecom), até ao momento em que a sua actividade na área do jornalismo empresarial a impediu de prosseguir a carreira em tradução por motivo de indisponibilidade de tempo. Maria da Fé Peres regressou à tradução em 2005, quando se reformou, dedicando-se, desde essa altura, exclusivamente à tradução literária, por considerar tratar-se de uma actividade que absorve muito tempo e requer uma atenção total. Até ao momento da entrevista, Roald Dahl fora o único autor de literatura infantil que traduziu, reconhecendo a tradutora que se trata de um escritor que exige um grande esforço no acto de tradução, sobretudo no respeitante à linguagem, ao humor e à sua particular expressividade.

Além das condicionantes de cariz linguístico, estrutural e de conteúdo, Maria da Fé Peres afirma ter tido a preocupação de reflectir, ao longo do processo tradutório, sobre o que apelida de “universo infantil”, procurando perceber as intenções do autor, isto é, as características intrínsecas à sua escrita – a irreverência, a desconstrução, a capacidade de ultrapassar barreiras – e que iriam guiar a sua tradução. Assim, Maria da Fé Peres teve “sempre em atenção que o Roald Dahl, ao escrever, estava a pensar nas suas crianças, e [ela] ao escrever estaria a pensar nas

¹⁶Vide Anexo V, p. 133 da presente dissertação.

[suas próprias] crianças. Ele nas crianças universais, e [a tradutora] nas crianças portuguesas”.

Nas suas traduções, torna-se notório que Maria da Fé Peres possui as suas próprias “child images”, as quais influenciaram o acto tradutório e guiaram o seu processo de decisão. Além da preocupação com o público de chegada, procurou manter-se fiel ao que considerava ser a voz e a presença textual do autor. Para a tradutora, não são só as crianças que gostam de Roald Dahl, mas também os adultos, sobretudo pela forma como o autor faz coexistir um ligeiro sadismo com um tom de brincadeira “mais azul, mais aberta, ou mais colorida”. Segundo a própria:

Comecei a pensar não como uma criança, mas como um escritor, um segundo escritor, ou um escritor que serve o escritor principal, o autor, e comecei a pensar nesses termos para fazer a transposição da linguagem da fonte para a língua de chegada. Tentei capacitar-me [de] que eu não poderia arranjar termos, mesmo que fossem os termos mais directos da tradução, mas que fossem adultos, que fossem termos que causassem estranheza às crianças. Assim como quando um pai fala com um filho, não vai utilizar expressões como “bué”, mas vai falar numa linguagem que é muito simples, mas que, ao mesmo tempo, não é uma linguagem desleixada. E foi esse tipo de linguagem que eu tentei atingir e que tentei inculcar na minha cabeça para depois começar a trabalhar.

No respeitante ao processo tradutório em concreto, às condições de trabalho em termos de tempo, à liberdade criativa concedida e às estratégias de tradução preferenciais, os textos de chegada de Maria da Fé Peres deixam perceber que a fluidez da leitura e o conhecimento do público-alvo constituíram os principais objectivos visados. Em geral, a tradutora optou por domesticar o texto de partida, tornando-o tanto quanto possível inteligível para os leitores do sistema de chegada. Tendo em conta que Roald Dahl recorre com frequência à poesia rimada, aos neologismos e ao humor com base em trocadilhos linguísticos, nota-se que Maria da Fé Peres deixou nos seus textos marcas indeléveis da sua criatividade tradutória. Assim, por exemplo, ao traduzir *Charlie and the Great Glass Elevator*, a tradutora viu-se confrontada com neologismos baseados em homofonias e duplos sentidos, nomeadamente quando Roald Dahl apresenta presidentes de vários países do mundo cujos nomes evocam sonoridades específicas de uma dada cultura, bem como significados compreensíveis apenas na língua inglesa. Um desses casos (analisado no capítulo seguinte) é o do presidente chinês How Yu Bin, no qual se estabelece uma ligação entre a sonoridade da língua chinesa e a expressão inglesa “how have you

been”. Perante este tipo de dificuldade, Maria da Fé Peres faz uso da sua criatividade linguística para chegar à sua opção final: Tram Pó Lim.

Ao examinar o processo tradutório de Maria da Fé Peres, um dos aspectos porventura mais interessantes a analisar relaciona-se, por um lado, com a tentativa de perceber a sua preocupação com as estratégias tradutórias a adoptar e a coerência do texto em conformidade com o critério escolhido, e, por outro, com o facto de se tratar de uma tradutora que faz acompanhar a versão final das suas traduções de um documento contendo notas e várias opções para um mesmo termo inventado, algo que elabora e entrega ao cliente por iniciativa própria. Ao contrário de tradutoras como Luísa Ducla Soares, autora de literatura infantil que segue um processo susceptível de ser apelidado de “intuitivo”, Maria da Fé Peres revela uma certa consciência de que as suas opções podem ter-se afastado em demasia do que é comumente aceite em termos de liberdade tradutória, ou podem mesmo não ser apreciadas por parte da editora, por qualquer outro motivo. Daí que apresente mais do que uma opção ao editor, relativamente aos termos que permitiram o exercício de uma maior criatividade da sua parte. A preocupação em oferecer alternativas, incluindo, no referido documento, toda a informação recolhida para justificar as suas escolhas, revela uma percepção da actividade tradutória como um processo criativo, mas que, ainda assim, carece de problematização e de cuidado em seguir estratégias coerentes. Esta consciência poderá estar também relacionada com o facto de Maria da Fé Peres, apesar de ter seguido um percurso académico na área das Línguas e Literaturas (e não da Tradução), ter entrado em contacto com os Estudos de Tradução por via de uma unidade curricular que frequentou no ISLA, o que lhe terá fornecido algumas ferramentas para lidar de modo mais esclarecido com o processo de pesquisa e de tomada de decisões.

De uma forma geral, Maria da Fé Peres reconhece que as opções preferenciais facultadas à editora foram sempre aceites e nunca chegou à conclusão de que aquela tivesse preferido outro termo. Contudo, existe um caso que destaca como ilustrativo das normas editoriais e das alterações que um editor pode efectuar no texto de chegada, uma vez entregue para publicação. Em *Charlie and the Chocolate Factory*, Maria da Fé Peres seguiu, de uma forma geral, o critério de traduzir todos os nomes próprios, por estes revelarem, de algum modo, traços do carácter das personagens, bem como o humor linguístico de Roald Dahl. As únicas excepções a este critério de

tradução foram Willy Wonka e Charlie Bucket, opção que parece justificar-se pelo facto de ambos possuírem um estatuto icónico no contexto da obra, tendo alcançado grande sucesso tanto no âmbito literário como no cinematográfico. Contudo, Maria da Fé Peres constatou que a editora optou por alterar o nome de Charlie Bucket para Charlie Pipa. Perante este facto, a tradutora não demonstrou quaisquer intenções de discordar da decisão da editora, pois, segundo ela, “[s]ó tenho que aceitar, a opção é deles, a partir do momento em que a pessoa traduz e entrega, aí o livro já não está connosco, já está com quem tem critérios editoriais e de publicação”. Esta afirmação leva-nos a concluir que o estatuto da tradutora (e, por conseguinte, o seu poder decisivo e a sua liberdade criativa) se encontra intimamente ligado a questões de contexto cultural, económico e profissional.

A partir da observação das traduções e dos testemunhos das tradutoras de Roald Dahl, reconhece-se, por um lado, que um tradutor de literatura infantil em Portugal tende a não tomar a iniciativa de sugerir traduções, dado que o comércio editorial segue as tendências do mercado, promovendo o que parece garantir algum sucesso de vendas. Por outro lado, face a um autor como Roald Dahl, surgem tradutoras que possuem mais poder de decisão (como Luísa Ducla Soares) devido ao seu estatuto e autoridade no âmbito da literatura infantil portuguesa, conferindo às suas obras um nível mais elevado de domesticação e de marcas pessoais do(a) tradutor(a). Outras tradutoras, tendo tido liberdade criativa para lidar com alguns dos problemas enfrentados, encontram-se todavia numa posição em que a editora possui a última palavra em relação ao texto final.

Em termos de condições de trabalho, verifica-se que as tradutoras que realizaram um maior número de traduções as fizeram num espaço de tempo condensado (geralmente no decorrer de poucos anos), e que as traduções mais coerentes e que consumiram mais tempo e dedicação foram efectuadas por tradutoras que não dependiam financeiramente da sua actividade, exercendo-a em acumulação com outras práticas profissionais, apenas posteriormente à reforma ou para ocupação dos tempos livres.

Finalmente, constatou-se que a história da literatura infantil portuguesa e as visões de infância dominantes num dado período influenciam a selecção de obras a traduzir, o que se torna claro pelo facto de Roald Dahl só ter começado a ser traduzido

em Portugal, de forma mais sistemática, a partir do final dos anos noventa do século XX e inícios do século XXI.

2.2.5. Bárbara Maia

Importa também mencionar brevemente, para encerrar este capítulo, o trabalho de Bárbara Maia, embora esta apenas tenha traduzido um título de Roald Dahl. Trata-se de *Charlie and the Chocolate Factory* em versão *pop-up*, um livro concebido e estruturado por *The Story Works* e co-criado e projectado em papel por Iain Smyth, um *paper engineer* que realizou vários outros livros neste formato, em 2011. A obra apresenta ao leitor uma versão reduzida do texto original de Roald Dahl, tendo sido lançada em Portugal nesse mesmo ano pela Civilização Editora.

O livro *pop-up* foi editado e traduzido no mesmo ano da retradução de *Charlie and the Chocolate Factory* por Maria da Fé Peres, pelo que as estratégias adoptadas tenderam a seguir, em grande medida, as desta tradutora, existindo muitas semelhanças entre a sua tradução e a de Bárbara Maia, nomeadamente no respeitante aos nomes próprios.

O trabalho de tradução até agora desenvolvido por Bárbara Maia incide bastante na literatura infanto-juvenil e didáctica, como comprovam as suas versões de *Aesop's Fables*, recontadas por Fiona Waters (2010), ou do livro de actividades *Magic Kitten and Magic Puppy* (2009), de Sue Bentley. Bárbara Maia também traduziu algumas histórias de *Peter the Rabbit* da autoria de Beatrix Potter para a Civilização Editora, entre as quais *A História de um Coelho* (2010), *A História da Rã Jeremias* (2009) e *A História do Esquilo Trinca Nozes* (2009). Segundo o seu perfil no LinkedIn, Bárbara Maia também traduziu alguns livros de referência e manuais para adultos na área da culinária.

3. A Especificidade de Traduzir Roald Dahl: Abordagens e Problemas

3.1. Análise Comparativa de Opções Tradutórias e a Intervenção da(s) Tradutora(s)

Como já foi previamente afirmado, Roald Dahl parece colocar os seus tradutores numa posição exigente do ponto de vista da criatividade e do grau de domesticação, sobretudo na medida em que a sua escrita apresenta variados exemplos de transgressão e invenção linguísticas que constituem, em si, um problema tradutório. Por outras palavras, a ocorrência, no texto de partida, de termos, expressões ou situações cujo humor ou transmissão de sentido dependem da componente linguística inglesa, leva o tradutor, por sua vez, a reflectir acerca da sonoridade, da construção e dos actos de transgressão aceitáveis na língua de chegada, de modo a que possa alcançar alguma equivalência de efeito. Na verdade, os aspectos linguísticos da obra de Roald Dahl constituem um parâmetro essencial a considerar pelo tradutor, sobretudo se se tiver em consideração que, no âmbito do sistema cultural de partida, “[i]t is probably the sound of Dahl's language that is most memorable, making him such a classroom favourite” (Rudd, “Gobblefunk” 57). Como já referimos, o grau de intervenção textual e de liberdade criativa permitida ao tradutor de literatura infantil parece aumentar quanto mais este(a) constituir uma figura de autoridade no sistema cultural de chegada. Por outro lado, torna-se também possível constatar que o nível de domesticação ou de estranhamento presente num dado texto de chegada deriva de representações da infância vigentes num determinado período. Assim, em certas alturas parece convencionar-se a preferência pela fluência do texto, enquanto noutras se permite um certo grau de estranhamento.

De uma forma geral, pode afirmar-se que nas obras de literatura infantil da autoria de Roald Dahl surgem quatro tipos de dificuldades que colocam ao tradutor sérios desafios, dele exigindo um maior nível de criatividade e de intervenção textual: as palavras inventadas e neologismos, os trocadilhos linguísticos (sobretudo os baseados em homofonias), texto poético rimado e, por último, contextos, objectos ou nomes que carecem de adaptação cultural. Esta última circunstância adquire uma relevância acrescida quando se tem em conta as normas que presidem à tradução e à

edição de literatura infantil num dado período, as quais, por sua vez, afectam as condições de trabalho e as exigências feitas ao tradutor deste ramo da literatura. Os critérios seguidos por cada uma das tradutoras em análise revelam, por um lado, as suas próprias reflexões acerca do autor e do público de chegada, e, por outro, as convenções e normas tradutórias em voga por ocasião do respectivo acto tradutório.

Num estudo desta natureza, ainda que se justificasse analisar todos os textos traduzidos em detalhe, a multiplicidade de exemplos que as obras de Roald Dahl oferecem relativamente aos problemas atrás seleccionados tornaria a lista demasiado extensa. Assim, conferiu-se, em geral, primazia a obras que tenham sido traduzidas por mais do que uma tradutora, de modo a poder estabelecer uma comparação entre diferentes opções tradutórias e averiguar as razões e condições de trabalho que lhes estão subjacentes. Nesse sentido, os principais exemplos em análise são provenientes dos textos *Charlie and the Great Glass Elevator* e *George's Marvellous Medicine*. Contudo, sempre que a natureza do problema o justificou, escolheram-se algumas obras traduzidas apenas por uma das tradutoras, pelo facto de ilustrarem de modo mais representativo o problema em análise.

3.3.1. Palavras Inventadas e Neologismos

Na dissertação de Mestrado intitulada *Tradução de Literatura Infantil e Juvenil: Análise de Duas Traduções Portuguesas de Charlie and the Chocolate Factory, de Roald Dahl*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2010, a autora, Ana Teresa Prata, compara as traduções de Ana Paula Mota e de Catarina Ferrer com o intuito de analisar as estratégias utilizadas para lidar com problemas tradutórios como a poesia e os neologismos criados por Roald Dahl (Prata 4). Neste contexto, a autora afirma que o humor constitui um dos efeitos pretendidos na criação de neologismos, sendo a comicidade obtida não só mediante a “junção das duas palavras diferentes numa só, mas também através da sonoridade e da surpresa da nova palavra” (Prata 62). Este elemento de surpresa a nível da linguagem revela-se crucial na literatura infantil, sendo que, segundo autores como David Rudd, “the shape, sound and possibilities of language are abiding concerns, often becoming part of the subject

matter of the plot" ("Gobblefunk" 51).

No ensaio intitulado "Don't Gobblefunk Around with Words: Roald Dahl and Language" (2012), David Rudd explora a questão da linguagem em Roald Dahl não só no plano fonológico, mas também (e sobretudo) a nível lexical, âmbito linguístico que causa maior impacto nos leitores (Rudd, "Gobblefunk" 56). Em várias das suas obras, e com especial cuidado e sistematização em *The BFG*, o autor cria uma "língua" apelidada por alguns críticos de *gobblefunk*, uma expressão utilizada pela personagem Big Friendly Giant ao referir-se à linguagem e à forma como esta pode ser subvertida. A primeira versão de *The BFG* foi enviada para a editora acompanhada de uma lista, elaborada por Roald Dahl, da qual constavam as palavras inventadas e alguns processos de formação das mesmas (Hughes 1). As personagens dahlianas que mais recorrem a neologismos são Willy Wonka em *Charlie and the Chocolate Factory* e Charlie em *Charlie and the Great Glass Elevator*, e BFG em *The BFG*. O primeiro apenas os emprega de forma esporádica enquanto o segundo o faz de modo mais sistemático, levando, por isso, alguns autores a preferir a expressão *BFG-talk* em detrimento de *gobblefunk* (Bielby 111).

As palavras inventadas por Roald Dahl "are not in our dictionaries, although some of the fragments which make them up are, and searching for them is an endlessly fascinating game" (Hughes 1). A novidade e a estranheza que estes vocábulos podem causar no leitor não criam, todavia, obstáculos à leitura ou à sua compreensão, dado que, por um lado, a linguagem funciona convencionalmente tanto a nível gramatical como fonológico (Eggins 28), e, por outro, os elementos utilizados na composição das novas palavras são facilmente reconhecíveis. Segundo Nicholas Bielby, autor de *Teaching Reading: Key Stage 2*, "BFG-talk is a good way into talking about phonological chunks (...), spellings and pronunciations, and the morphological composition of words (...)", sendo até possível encorajar os leitores a criar as suas próprias palavras segundo os mesmos processos, inventando etimologias e respeitando as convenções da língua inglesa (Bielby 111).

Roald Dahl cria palavras através de quatro processos principais: a junção de duas palavras numa só, a adição de um afixo ou prefixo a um dado vocábulo, a substituição de uma palavra por outra de valor fonológico/semântico semelhante e a criação de termos sem qualquer referente imediato ou aparente. Para além destes processos, há a considerar a criação de algumas palavras que são apenas

malapropismos (Rudd, “Gobblefunk” 56). Na sua dissertação, Ana Teresa Prata explorou alguns destes casos e atendeu à variação em termos de opções tomadas nos textos de Ana Paula Mota e Catarina Ferrer, nos quais palavras como “snozzberries” e “whangdoodles” foram traduzidas por “sonobagas”/“patananas” e “zumbilhões”/“elifantliões” (Prata 61).

Ao analisar outros exemplos, torna-se necessário, antes de mais, esclarecer que, em grande medida, as palavras inventadas por Roald Dahl não foram traduzidas na sua totalidade, pelo que apenas algumas soluções dos textos de chegada revelam uma conjugação de criatividade linguística com a preocupação de reproduzir o mesmo processo de criação de palavras. A tendência dominante é, portanto, a de traduzir a maior parte das expressões inventadas por um equivalente mais convencional, excepto em circunstâncias em que a palavra possui especial importância narrativa ou existe a possibilidade de perder por completo o seu valor de absurdo, que constitui a sua essência. As excepções a esta tendência não são numerosas, o que parece sugerir que uma tradução demasiado subversiva em termos linguísticos poderia (ou crê-se que poderia) não respeitar o princípio de “acceptability” devido à sua “nonconformity to the linguistic norms of the target literary (sub)system” (Puurtinen 2). O português é, de facto, uma língua que “deriva mais que compõe” (Cuesta and Cruz 270).

Além de *Charlie and the Chocolate Factory*, cujos textos de chegada e respectiva variação foram analisados por Ana Teresa Prata com grande pormenor, na sequência *Charlie and the Great Glass Elevator* encontramos também alguns exemplos de neologismos, abordados pelas tradutoras de diferentes formas:

Texto de partida	Trad. de Ana Paula Mota	Trad. de Catarina Ferrer	Trad. de Maria da Fé Peres
Bunkum and tummyrot! (18)	Tretas e lérias! (33)	Disparates atrás de disparates! (31)	Balelas! (41)
What-iffing (...) what-iffers (18)	“ses-e-porquês” (...) “ses-e-porquês” (33)	“ses” (...) “ses” (31)	Cautelas (...) gente medricas (33)
Vermicious Knids (53)	Vermocoisas (69)	Os Cnídeos Vermiciosos (75)	Os Cnidos Vermiformes (77)

Poozas (55)	Puzas (71)	Puzas (77)	Ponzas (79)
Grobes (47)	Vermões (61)	Grobos (67)	Grunhos (69)

Entre os vários exemplos de palavras inventadas traduzidas na sua acepção mais convencional, temos a expressão “Bunkum and tummyrot”, utilizada por Willy Wonka como forma de mostrar exaspero, e traduzida em todos os textos de chegada sem recurso à invenção linguística. Existe também um caso de derivação por sufixação (“what-iffing” e “what-iffers”, ambas remetendo para o acto e o agente de uma hesitação), processo não reproduzido em qualquer uma das traduções publicadas, mantendo-se porém a ideia de base. As excepções são, inevitavelmente, os substantivos que designam seres alienígenas: a falta de referente empírico proporciona às tradutoras a oportunidade (quase obrigatória) de explorar a criatividade linguística.

Apesar de a obra *The BFG* não permitir estabelecer uma comparação entre opções tradutórias por ter sido traduzida apenas por uma tradutora, a sua menção revela-se neste contexto necessária, não só por se tratar da obra de Roald Dahl em que as palavras inventadas predominam, caracterizando o modo de expressão de uma das personagens principais, mas também por apresentar exemplos bastante representativos da criatividade linguística a que se pode chegar, no âmbito de um texto de literatura infantil traduzido em Portugal. Assim, no capítulo 5 da obra, o leitor tem o seu primeiro contacto com a forma de falar do Big Friendly Giant, que não só emprega malapropismos (como “human beans”, em referência a “human beings”), mas também cria novas palavras com origens onomatopaicas (como “wopsey whiffling”), ou junta afixos ou prefixos (como no caso de “murderful”) a palavras já existentes. Além da inovação linguística, o leitor é confrontado com o facto de BFG empregar a terceira pessoa do singular em qualquer instância de conjugação verbal. No excerto seguinte encontram-se sublinhadas as palavras formadas em *gobblefunk* ou *BFG-talk*:

The Giant let out a bellow of laughter. 'Just because I is a giant, you think I is a man-gobbling cannybull!' he shouted. 'You is about right! Giants is all cannybully and murderful! And they *does* gobble up human beans! We is in Giant Country now! Giants is everywhere around! Out there us has the famous Bonecrunching Giant! Bonecrunching Giant crunches up two wopsey whiffling human beans for supper every

night! Noise is earbursting! Noise of crunching bones goes crackety-crack for miles around! (17)

Na tradução de Catarina Ferrer, detecta-se uma tendência para favorecer a explicitação em lugar da inovação linguística:

O Gigante soltou uma grande gargalhada. – Lá porque sou gigante, pensas que sou um canibal devorador de gente? – gritou ele. – Não deixas de ter razão! Os Gigantes são todos canibais, maus e assassinos! E comem grãos humanos! Agora nós estamos no país dos Gigantes! Há gigantes por todo o lado! O célebre gigante Tritura-Ossos anda por aí. O Gigante Tritura-Ossos papa dois grãos humanos de uma só vez, todas as noites ao jantar! O barulho até faz doer os ouvidos! O barulho de ossos triturados – craque, craque! – ouve-se a muitos quilómetros de distância! (23-24)¹⁷

Contudo, a tradutora opta por traduzir alguns dos neologismos mais importantes na obra, como nomes de alimentos (“snozzcumber”, o vegetal que BFG come, ou “froboscottle”, uma bebida gaseificada), ou outro tipo de designações específicas do seu idiolecto:

Texto de partida	Trad. de Catarina Ferrer
Human beans (17)	Grãos humanos (23)
Snozzcumbers (40)	Zumpinos (47)
Froboscottle (56)	Fiziuízi (64)
Whizzpoppers (56)	Estalinhos (64)
Trogglehumper (79)	Negrão (89)

Em *O GAG*, Catarina Ferrer opta por uma estratégia em geral mais domesticante do que em grande parte das suas outras traduções de Roald Dahl. Um passo ilustrativo desta dupla tendência criativa/normalizante para lidar com a inovação linguística reside no momento em que vários gigantes (com nomes compostos e altamente sugestivos das suas qualidades negativas) são transportados de

¹⁷ Sublinhados nossos.

helicóptero contra a sua vontade. Este excerto revela-se assaz curioso, na medida em que, face à previsível falta de aceitabilidade de termos traduzidos através de processos linguísticos semelhantes, Catarina Ferrer recorre a uma enumeração imaginativa de modos de preparação de comida que traduzem o sentido pretendido, ou seja, compensando a falta de criatividade morfológica/lexical com uma grande criatividade semântica. Para além disso, o exemplo mostra como a tradutora não manteve no texto de chegada a utilização sistemática da terceira pessoa do singular do verbo “ser”:

Texto de partida	Trad. de Catarina Ferrer
‘I is flushbunkled!’ roared the Fleshlumpeater. ‘I is splitzwiggled!’ yelled the Childchewer. ‘I is swogswalloped!’ bellowed the Bonecruncher.	- Eu estou frito! – exclamou o Papa-Nacos de Carne. - Eu estou assado! – gritou o Manduca-Crianças. - Eu estou cozido! – grunhiu o Tritura-Ossos.
‘I is goosegruggled!’ howled the Manhugger. ‘I is gunzleswiped!’ shouted the Meatdriper. ‘I is fluckgungled!’ screamed the Maidmasher.	- Eu estou guisado! – uivou o Abraça-Homens. - Eu estou grelhado! – vociferou o Engole-Fêveras. - Eu estou estufado! – clamou o Trinca-Donzelas.
‘I is slopgroggled!’ squawked the Gizzardgulper. ‘I is crodsquinkled!’ yowled the Bloodbottler. ‘I is bopmuggered’ screeched the Butcher Boy. (189-190)	- Eu estou escalfado! – grasnou o Chupa-Tripas. - Eu estou salteado! – rugiu o Engarrafa-Sangue. - Eu estou refogado! – guinchou o rapaz do talho. (206)

Ainda que a tradutora não procure manter por completo a irreverência linguística, torna-se notória, no texto de chegada, a preocupação em manifestá-la e a tentativa de transpor alguns elementos de inovação.

3.3.2. Trocadilhos

Na sua grande maioria, os trocadilhos linguísticos de Roald Dahl possuem uma intenção humorística baseada em homofonias. Estes casos, designados por alguns autores de *adnominatio* – "where a proper noun becomes interpreted either literally or homophonically" (Rudd, "Gobblefunk" 61) –, exploram a capacidade das crianças de reconhecer informação linguística. Ao realizar este tipo de brincadeira com as palavras, Roald Dahl reconhece que o leitor infantil não só obtém prazer "in the phonemic quality or musicality of words", mas também possui a capacidade de ver a linguagem de uma perspectiva mais complexa, envolvendo polissemias e referências a quadros culturais. Nesse sentido, a capacidade de brincar (e de entender brincadeiras) com a linguagem subentende que a criança já conhece a norma linguística e, como tal, se encontra preparada para cometer desvios (Duarte 68). Lançar este tipo de desafios ao leitor, bem como colocá-lo perante certas situações narrativas avaliadas, por vezes, por pais e educadores como nocivas ou influenciadoras, revela que Roald Dahl é um autor de livros infantis que confia nas capacidades intelectuais dos seus leitores.

Em *Charlie and the Great Glass Elevator*, os casos de trocadilhos homofônicos surgem nos nomes próprios de figuras políticas estrangeiras. Na tradução foi necessário considerar não só a sonoridade do nome próprio, mas também o contexto em que este é utilizado para fazer um trocadilho linguístico. Em termos da equivalência de efeito, as três tradutoras da referida obra fizeram uso de timbres e grafias que remetessem o leitor para a sonoridade (ou para o âmbito cultural) das línguas russa e chinesa, recorrendo aos sons "ov", "ong", "xe", "lim", "ko" ou "po":

Texto de partida	Trad. Ana Paula Mota	Trad. Catarina Ferrer	Trad. Maria da Fé Peres
Yugetoff (28)	Vaiver Sechove (44)	Iugetov (44)	Milhorov (45)
Wing/Wong (30)	Wing/Wong (45)	Wing/Wong (46)	Hong/Kong (47)

Chu-On-Dat (31)	To-Ma-Lá (45)	Mas-ca-já (47)	Xe-Lin-Dró (48)
How-Yu-Bin (31)	Ko-Mu-Stá (45)	Cum-Us-Tá (47)	Tram-Pó-Lim (48)

O contexto em que o nome “Yugetoff” surge no texto de partida faz-se acompanhar de um segundo trocadilho com base na homofonia do nome próprio “Warren” e a obra *War and Peace*:

‘Premier Yugetoff speaking,’ said the voice from Moscow. ‘What’s on your mind, Mr President?’

‘Knock-Knock,’ said the President.

‘Who’s there?’ said the Soviet Premier.

‘Warren.’

‘Warren who?’

‘Warren Peace by Leo Tolstoi (...) Now see here, Yugetoff! You get those astronauts of yours off that Space Hotel of ours this instant! Otherwise, I’m afraid we’re going to have to show you just where you get off, Yugetoff!’ (28)¹⁸

Na tradução de Ana Paula Mota, encontramos uma adaptação do conteúdo da última frase de modo a corresponder ao nome escolhido para o Primeiro-Ministro russo. O trocadilho estabelecido entre “Warren” e o título do romance russo privilegiou, em contrapartida, o sentido e não o trocadilho propriamente dito:

- Fala o Primeiro-Ministro Vaiver Sechove – disse a voz de Moscovo. – Qual é a sua ideia, Sr. Presidente?

- Truz-truz – disse o Presidente.

- Quem está aí? – perguntou o ministro soviético

- Guerri.

- Guerri quem?

- Guerri Paz de Leo Tolstoi (...) Escute cá, Vaiver Sechove! Tire já os seus astronautas do nosso Hotel Espacial! Senão, receio que tenhamos de lhe mostrar onde é que chove, Vaiver Sechove. (44)

¹⁸ Sublinhados nossos.

Catarina Ferrer apresenta uma solução semelhante na sua tradução, sendo que apenas traduz o nome do autor de *Guerra e Paz*. De acordo com a sua tendência para o estranhamento e a manutenção de nomes próprios, esta tradutora opta por não manter o trocadilho e realizar antes uma tradução literal, dando uma grafia diferente ao nome Yugetoff, sem lhe alterar, contudo, a sonoridade:

- Fala o primeiro-ministro Iugetov – disse a voz de Moscovo. – O que tem em mente, presidente?
- Truz, truz – disse o presidente.
- Quem é? – perguntou o presidente russo.
- Guerra.
- Guerra quê?
- Guerra e Paz de Leão Tolstoi (...) Agora oiça Iugetov! Tire os seus astronautas do nosso Hotel Espacial imediatamente! De outro modo, receio termos de mostrar-lhe a estação onde sai, Iugetov! (44)

À semelhança de Ana Paula Mota, Maria da Fé Peres tentou manter o trocadilho com o nome do Primeiro-Ministro russo, optando por uma tradução mais literal do primeiro trocadilho referente a *Guerra e Paz*. O trocadilho estabelecido também faz uso dos itálicos como forma de dar ênfase, neste caso sublinhando que a palavra não está escrita de forma correcta:

- Fala o Primeiro-Ministro Milhorov – disse a voz de Moscovo. – O que se passa, Sr. Presidente?
- Truz-truz – fez o Presidente.
- Quem é? – perguntou o Primeiro-Ministro soviético.
- Guerrae.
- Guerrae quem?
- Guerrae Paz, de Leão Tolstoi (...). Ouça lá, Milhorov! Vai tirar esses seus astronautas do nosso Hotel Espacial, imediatamente! Senão, tenho muita pena, mas arrisca-se a ir desta para *milhor*, Milhorov! (45)

Este tipo de humor repete-se no mesmo capítulo (seguindo a estrutura de uma *knock-knock joke*), desta vez dirigido ao Vice-Primeiro-Ministro chinês, Chu-On-Dat. A frase-chave onde o trocadilho ocorre foi traduzida das formas que se seguem:

Texto de partida	Trad. Ana Paula Mota	Trad. Catarina Ferrer	Trad. Maria da Fé Peres
So chew on that, Chu-On-Dat! (31)	Ora tome lá, To-Ma-Lá! (46)	Fique-se com esta, Mas-ca-já! (47)	E vocês aí vão todos parar ao xelindró, Xe-Lin-Dró! (49)

Este tipo de trocadilho homofónico, ou *adnominatio*, nem sempre é traduzido com vista à manutenção do efeito cómico. Quando Roald Dahl usa as sonoridades da língua chinesa para estabelecer trocadilhos em inglês, as tradutoras encontram-se perante um problema tradutório, pois dificilmente conseguiriam manter tanto o sentido como a sonoridade. O momento em que o Postmaster General se dirige ao Presidente constitui um exemplo paradigmático: “It is very difficult to phone people in China, Mr President,” said the Postmaster General. ‘The country’s so full of Wings and Wongs, every time you wing you get the wong number” (30). Perante esta dificuldade, as três tradutoras adoptaram a mesma estratégia, como se pode constatar nos seguintes exemplos:

“É muito difícil telefonar a pessoas na China, Sr. Presidente – disse o chefe dos CTT. – O país está tão cheio de Wings e Wongs, que cada vez que se telefona para um Wing sai um Wong” (trad. Ferrer 46).

“É muito difícil telefonar às pessoas da China, Sr. Presidente – esclareceu o Conselheiro das Comunicações. – O país tem tantos Hongs e Kongs, que, quando ligamos para um, aparece logo o outro” (trad. Peres 47).

“É muito difícil telefonar para as pessoas na China, Sr. Presidente – respondeu o Director-Geral dos Correios. – O país está cheio de Wings e Wongs, e sempre que se liga para um Wing, aparece o número de um Wong” (trad. Mota 45).¹⁹

¹⁹ Sublinhados nossos.

3.3.3. Texto Poético

A tradução de poesia representa, em geral, um problema tradutório associado à transmissão do sentido literal vs. a manutenção da forma poética e, portanto, da rima, da musicalidade e da métrica. O mesmo se passa na tradução de poesia no âmbito da literatura infantil, onde a tendência para favorecer a domesticação do texto de partida, tendo em vista a conservação da sonoridade, se deve à noção de que as crianças apreciam a melodia e as repetições da poesia rimada, “[taking] pleasure in the playful exercise of language” (Duarte 64). Através dos trocadilhos, as crianças divertem-se com os sons e significados da sua língua (Duarte 64). Neste sentido, aceita-se que o tradutor se afaste um pouco do texto de partida, em termos de conteúdo, quando busca a equivalência no plano da sonoridade, “provided that independence is pursued for the sake of the original in order to reproduce it as a living work (Bassnett, *Translation Studies* 88).

Roald Dahl escreveu obras de poesia destinadas a crianças (como *Revoltin Rhymes*, título traduzido por Luísa Ducla Soares como *Histórias em Verso para Meninos Perversos*), e introduz com frequência poemas nos seus textos em prosa. *Charlie and the Chocolate Factory*, *Charlie and the Great Glass Elevator*, *George’s Marvellous Medicine* e *Fantastic Mr. Fox* incluem poemas no decorrer da narrativa, quer ditos pelas personagens, quer como uma espécie de resumo ou de complemento narrativo.

Em *Charlie and the Great Glass Elevator*, Willy Wonka expressa-se recorrendo com frequência à poesia. Um dos exemplos é uma curta composição poética em que surgem, misturadas com palavras inventadas, frases compreensíveis apenas quando lidas em voz alta. No final do primeiro verso de cada estrofe existe uma palavra inventada com a terminação necessária para rimar com o último verso. Cada um dos três textos de chegada em apreço explora o potencial destas sonoridades, revelando, contudo, uma grande variação em termos de opções tradutórias. Assim, Catarina Ferrer foi a única tradutora que optou por se manter perto do original em termos de sentido em detrimento do esquema rimático, aproximando a grafia do português e não alterando a sonoridade do texto de partida na primeira e terceira estrofes. Já Ana Paula Mota e Maria da Fé Peres apresentam uma maior variação

entre si (face ao texto de partida), por terem privilegiado simultaneamente a musicalidade e o esquema rimático:

Texto de partida	Trad. Ana Paula Mota	Trad. Catarina Ferrer	Trad. Maria da Fé Peres
FIMBO FEEZ! (...)/ BUNGO BUNI/ DAFU DUNI/ YUBEE LUNI!	FIMBO FIIZ! (...)/ BUNGO BUNÉ/ DAFU DUNÉ/ TUÉ CHONÉ!	FIMBO FIZ! (...)/ BUNGO BUNI/ DAFU DUNI/ IUBI LUNI!	FIMBO FEEZ! (...)/ BUNGO CIRUTA/ DAFU DAIUTA/ GENTE BIRUTA!
KIRASUKU MALIBUKU/ WEEBEE WIZE UN YUBEE KUKU!	QUIRASACU MALIBUCO/ NÓSCEN SATO VÓSMA LUCO!	QUIRASUCU MALIBUCO/ NOS ESPERTUS VOS TOLUS!	KIRASUKU KARAMANHAS/ NOSABIOS VOSPANHANHAS!
ALIPENDA KAKAMENDA/ PANTS FORLDUN IFNO SUSPENDA!	ALIPINTO CACAMINTO/ CALÇAKAI SINÃO TEMCINTO!	ALIPENDA CACAMENDA/ PANTES FORLDUN SENO SUSPENDA!	ALIPENDA KANDEROLA/ PARAMOU LEVAM NATOLA!
FUIKIKI KANDERIKI/ WEEBEE STRONGA YUBEE WEEKA!	FUIQUICA CANDERICA/ EUKÁFOR TETUFRAKITA!	FUIQUICA CANDERICA/ NOS FORTES VOS FRACUS!	FUIKIKI KANDERINHAS/ FORTESOMUS SEUSCHONINHAS!
POPOKOTA BORUMOKA/ VERI RISKI YU PROVOKA	POPOCOTA BORUMBOCA/ HARRIS CADU SEPROVOKA!	POPOCOTA BORUMOCA!/ MUITI RISQUI VOS PROVOCA!	POPOKOTA BORUTAU/ SEPROVOKAM LEVAMCUMPAU! (58-59)
KATIKATI MOONS UN STARS/ FANFANISHA VENUS MARS! (37)	CATICATI LUAS ITARTE/ FANFANICHA VÉNUS MARTE! (53-55)	CATICATI LUAS I ESTRELAS/ FANFANICHA VENUS MARTE! (55-57)	KATU LUAS DE TODAPARTE/ FANFANISH, VENUS E MARTE! (59)

Roald Dahl coloca as tradutoras perante textos poéticos que conjugam dois elementos potencialmente problemáticos do ponto de vista tradutório: a poesia (associando aliteração e rima) e os neologismos. No capítulo 6 de *Charlie and the Great Glass Elevator*, Willy Wonka recita um poema, dirigido ao Presidente dos Estados Unidos da América, exemplificativo de todas estas características. Face a este segmento, as tradutoras encontraram diversas estratégias para solucionar o problema, entre as quais a substituição do valor aliterativo do texto de partida e o favorecimento do sentido por oposição à sonoridade.

Na primeira estrofe, os sons “q” e “y”, “m” e “sh”, “g” e “oo”, existentes no texto de partida, não foram mantidos nem substituídos (à excepção do som “a” no segundo verso da tradução de Ana Paula Mota), tendo-se optado pela introdução de uma rima em final de verso, quer emparelhada (no caso de Ana Paula Mota e Maria da Fé Peres), quer entrecruzada (no caso de Catarina Ferrer, apesar de este esquema rimático passar a rima emparelhada nas estrofes seguintes). Na segunda estrofe, os sons sibilantes de “s” do texto de partida foram mantidos, tendo-se acrescentado também os sons “z” nas versões de Ana Paula Mota e Catarina Ferrer:

Texto de partida	Trad. de Ana Paula Mota	Trad. de Catarina Ferrer	Trad. de Maria da Fé Peres
In the quelchy quaggy sogmire,/In the mashy mideous harshland./At the witchy hour of gloomness,/All the grobes come oozing home.	Pelo pântano lodoso e encharcado/Pelo agreste e árido descampado/Na hora sombria que as bruxas adoram/Os horrorosos vermões retornam	No virum tarum espacial eles vão/Nas lodosas nircosas terras agrestes/Na bruxuleante hora da escuridão/Os grobos regressam a zumbir entre os ciprestes.	No charco pavoroso e empapado, /No pântano lamacento e atolado, /Na hora solitária das bruxas horripilantes,/Voltam para casa os grunhos pingantes.
You can hear them softly slimeing,/Glissing hissing o’er slubber,/All those oily boily bodies/Oozing onward in he	Podemos ouvi-los a rastejar/Pelo lodo deslizando e sibilando/Imensos seres viscosos e nojentos/Lentamente no crepúsculo avançando.	Ouvimo-los a rastejar lentamente, / Zumbindo, zunindo no deserto quente/ Todos aqueles	Ouçam-nos chegar, escorregadios e viscosos, / Grunhindo e sibilando em pleno lusco-fusco. / E daqueles corpos

gloam.		corpos oleosos/ Zumbindo, crepusculosos.	monstruosos/ Saem os tentáculos de um molusco.
So start to run! Oh, skid and daddle/Through the slubber slush and sossel!/Skip jump hop and try to skaddle!/All the grobes are on the roam! (47)	Desata a correr! Vá, desliza, /Escorrega pelo lodo horrendo!/Salta, pula e tenta escapar! /Todos os vermões vão agora caçar! (61)	Por isso comecem a correr! Oh fujam e corram/ Através da escuridão, fujam e corram/ Saltem, pulem e tentem escapar. / Todos os grobos estão na sala e vão andar! (67)	Oh, fujam, fujam! Não fiquem parados!/ Saltem, vão aos pinotes, até a cavalgar/ Pelos pântanos fora corram acelerados, / Que os grunhos chegaram para nos papar! (69)

3.3.4. Adaptação Cultural

Ao analisar a forma como a especificidade cultural em Roald Dahl foi traduzida para português, torna-se importante (re)lembrar as palavras de Susan Bassnett: “[t]ranslation is about language, but translation is also about culture, for the two are inseparable” (Bassnett, “Culture and Translation” 23). A problemática da domesticação ou do estranhamento na tradução de referências culturais revela-se de uma especial pertinência no respeitante à tradução de literatura infantil, sobretudo se se tivermos em conta que, tal como já foi previamente estabelecido, a literatura infantil (e respectivas traduções) é afectada pela percepção dos (alegados) interesses, necessidades, atitudes, conhecimentos, capacidades de leitura e de compreensão do público-alvo (Klingberg, *Children’s Fiction* 11). Partindo do princípio de que cada sistema cultural possui o seu quadro de referências, um texto de chegada pode tornar-se menos interessante ou compreensível se o tradutor (no caso, de literatura infantil) não adaptar certas especificidades ao público-alvo. As estratégias escolhidas para lidar com este tipo de referências variam consoante a tónica colocada no projecto de tradução, quer esta esteja na fluência da leitura, quer na apresentação de novos conhecimentos provenientes de outros sistemas culturais (Alvstad 22-23).

Embora as obras de Roald Dahl em análise não possuam referências culturais demasiado específicas ou difíceis de transpor, ainda assim existem alguns casos susceptíveis de causar problemas tradutórios e que foram solucionados de formas diversas. Em *Danny the Champion of the World*, o protagonista e o pai caçam faisões e têm uma conversa em que discutem formas de preparar as aves para uma refeição. No texto de chegada de Catarina Ferrer, este diálogo levou a tradutora a introduzir uma nota de rodapé, solução pouco frequente no âmbito da literatura infanto-juvenil, por se considerar que quebra a fluência da leitura:

E não te esqueças, Danny, antes de colocarmos o pássaro no forno, temos de lhe pôr tiras de bacon no peito, para ele ficar bom e suculento. E *bread sauce**, também.

*Molho branco típico da cozinha inglesa, feito à base de leite e miolo de pão, que acompanha a caça de pena (N. T.) (trad. Ferrer 210).

No seu artigo intitulado “Translating Food in Children’s Literature” (2010), Elena Paruolo identifica duas tendências principais no respeitante a estratégias tradutórias para lidar com referências gastronómicas: por um lado, na linha de Göte Klingberg, a defesa da manutenção destas alusões de modo a criar um texto de chegada culturalmente mais diverso; por outro, na perspectiva de Riita Oittinen, a domesticação destas menções de modo a tornar o texto mais compreensível para a criança (Paruolo 51). Assim, a opção de Catarina Ferrer revela uma estratégia mais próxima das ideias de Klingberg, que defende a manutenção de referências relativas a comida e bebida de modo a potenciar na criança um maior conhecimento de outras culturas e práticas (Klingberg, *Children’s Fiction* 9). Neste caso, não só a referência se mantém, como também se adiciona uma explicitação do conteúdo denotativa de uma intenção didáctica por parte da tradutora. Em contrapartida, na tradução de *Revolting Rhymes* por Luísa Ducla Soares nota-se a preferência por uma estratégia mais próxima da tese de Riita Oittinen, tendendo certas referências culturais (como nomes próprios, flora, fauna ou unidades de medida) a ser domesticadas no texto de chegada. Esta domesticação é justificável por se tratar de um texto poético rimado e, como tal, serem eventualmente necessárias alterações em termos de conteúdo, de modo a cumprir os requisitos métricos e rimáticos, de que constitui exemplo o seguinte caso: a tradução de “trice”/”rice” por “revelava”/”sopa de fava”:

Texto de partida	Trad. de Luísa Ducla Soares
“Oh Mirror, what’s for lunch today?” The thing would answer in a trice, “Today it’s <u>scrambled eggs</u> and <u>rice</u> ” (17-18)	“Ó espelho, o que há hoje para jantar?” Logo o estranho objecto revelava: “ <u>Ovos mexidos</u> e <u>sopa de fava</u> ” (28)
Now just imagine how you’d feel If you had cooked a lovely meal, Delicious <u>porridge</u> , steaming hot, Fresh <u>coffee</u> in the coffee pot, With maybe <u>toast</u> and <u>marmalade</u> . (25)	Vocês já pensaram no alvoroço De fazer para três ursos um almoço? <u>Papinha doce</u> a sair do lume, <u>Café com leite</u> , que belo perfume! Louras <u>torradas</u> , fina <u>marmelada</u> (39)

Para além da gastronomia, existem alguns passos que remetem para referências culturais específicas da cultura inglesa, colocando também problemas ao tradutor. Em *George’s Marvellous Medicine*, por exemplo, George refere-se a um jogo de tabuleiro popular no mundo anglófono chamado “Snakes and Ladders” (“Why don’t you and I have a game of Snakes and Ladders?”) (2). Perante esta especificidade cultural, Catarina Ferrer opta por omitir a referência (“Porque é que não jogamos um jogo os dois?”) (8), enquanto Luísa Ducla Soares a traduz utilizando um jogo facilmente reconhecível por parte do público leitor (“Não queres brincar comigo ao loto?”) (12). Na mesma obra existe ainda uma outra questão de cariz cultural que poderia criar alguma dificuldade. Trata-se do facto de George ter um pónei chamado “Jack Frost” (55), nome de uma personagem de origem mitológica facilmente reconhecível por qualquer criança anglófona. Perante esta referência, Catarina Ferrer decide manter o nome do texto de partida, enquanto Luísa Ducla Soares opta por traduzi-lo por “Chico Geada” (73). Ambos os exemplos mostram como as duas tradutoras se mantiveram fiéis às respectivas estratégias de tradução: no caso de Catarina Ferrer, a preferência pelo estranhamento e, no caso de Luísa Ducla Soares, pela domesticação.

Apesar de não se tratar de uma questão de especificidade cultural, é curioso constatar que as preocupações com o público infantil diferem de acordo com o contexto de chegada e aquelas que são tidas como as capacidades de compreensão das crianças. Um exemplo claro e denunciador, por sua vez, da preocupação de que o humor mordaz de Roald Dahl possa ser entendido de forma literal, reside no facto de a tradução de 2007 de *George's Marvellous Medicine* (realizada por Catarina Ferrer) possuir uma breve nota na primeira página, que não se encontra nem no texto de partida, nem na tradução de 1991 realizada por Luísa Ducla Soares, onde se lê o seguinte: “AVISO AOS LEITORES: não tentem preparar em casa o Remédio Maravilhoso do George. Poderia ser perigoso” (5).

Outro aspecto que diferencia as traduções portuguesas das obras de Roald Dahl reside nas opções relativas aos nomes próprios das personagens. Em literatura infantil, a tradução de nomes próprios afigura-se uma temática de grande relevância, sobretudo quando sugerem significados específicos, trocadilhos linguísticos ou referências culturais, os quais devem ser tidos em conta na tradução:

In literary works proper names are used for characterization and chosen or coined with some extra load, thus being meaningful, especially in the books intended for children (...) [N]ames can not only have metaphorical meaning or some allusions produced, but also have phonological effect (alliteration) in a text. (Jaleniauskiene and Cicelyte 32)

Nas suas traduções, Maria da Fé Peres demonstra uma clara tendência para manter os nomes próprios iguais ao do texto de partida, excepto quando estes possuem alguma afinidade com a língua de chegada ou um significado que justifique a domesticação, tendendo também a domesticar as formas de tratamento. Em *Matilda* (2012), esta tradutora optou por manter todos os nomes próprios: o da protagonista, o dos Sr. e Sra. Wormwood (Mr. and Mrs. Wormwood) e o da menina Honey (Miss Honey). Noutra das suas traduções, *Charlie e a Fábrica de Chocolate* (2011), temos o Sr. Willy Wonka (Mr. Willy Wonka), Augusto Lamacento (Augustus Gloop), Verruga Salgado (Veruca Salt), Mike Tevê (Mike Teavee), Violeta Bemparecida (Violet Beauregard) e os Umpa Lumpas (Oompa Loompas). Os nomes dos avós de Charlie também foram adaptados: Zé e Josefina (Joe and Josephine) e Jorge e Georgina (George and Georgina). A única excepção parece ser a tradução de Charlie

Bucket como Charlie Pipa, que, segundo a própria Maria da Fé Peres, foi uma opção da editora e não sua, como já se referiu.

Na tradução de *Charlie and the Chocolate Factory*, Ana Paula Mota manteve também os nomes do texto de partida, talvez por a obra, integrada numa colecção, se destinar a crianças dos nove aos doze anos de idade, tal como se confirma na contracapa. Curiosamente, na sequência *Charlie e o Grande Elevador de Vidro* (1993), a tradutora optou por traduzir os apelidos da família de Charlie Bucket por Moeiro, e os dos avós por José e Josefina, e Jorge e Jorgina, de modo a fazê-los corresponder às opções que tomara em *Charlie e a Fábrica de Chocolates* (1991), onde os nomes já se encontravam domesticados (com Charlie Bucket traduzido por Charlie Moeiro, por exemplo).

Os nomes das personagens secundárias apresentam, contudo, uma grande variação nas três traduções de *Charlie and the Great Glass Elevator*, precisamente por se tratar de nomes sugestivos e com potencial humorístico:

Texto de partida	Trad. de Ana Paula Mota	Trad. de Catarina Ferrer	Trad. de Maria da Fé Peres
Lancelot R. Gilligrass, President of the United States of America (24)	Lancelote R. Guelraviva, Presidente dos Estados Unidos da América (39)	Lancelot R. Gilligrass, Presidente dos Estados Unidos da América (39)	Lancelote R. Gilverde, Presidente dos Estados Unidos da América (40)
Miss Tibbs (24)	Menina Tolona (40)	Menina Tibbs (40)	menina Teobalda (41)
Mrs. Taubsypuss (25)	Sr ^a Miaugatas (40)	Sra. Taubsypuss (40)	Menina Zaragata (41)
Orson Cart (10)	Orson Cartolas (24)	Orson Cart (20)	Orson Carrus (23)
Helen Highwater (11)	Helena de Águalta (24)	Helen Highwater (20)	Helena Maré-Alta (23)

Em algumas obras de Roald Dahl existem nomes próprios cuja especificidade reside no seu valor aliterativo. Personagens como as tias Sponge e Spiker (em *James and the Giant Peach*), os três fazendeiros Boggis, Bunce e Bean (em *Fantastic Mr. Fox*) e os astronautas Shuckworth, Shanks e Showler (em *Charlie and the Great Glass Elevator*) dão ao tradutor a possibilidade de conservar a aliteração, em vez de manter os nomes tal como se encontram no texto de partida. Nas obras mencionadas, as tradutoras enfrentaram este desafio de formas diferentes:

Texto de Partida	Trad. de Ana Paula Mota	Trad. de Catarina Ferrer	Trad. de Maria Fé Peres
Shuckworth, Shanks and Showler (<i>CGGE</i> , 11)	Cascalhoso, Canelas, e Fitoscas (<i>CGEV</i> , 25)	Shuckworth, Shanks e Showler (<i>CGEV</i> , 20)	Falcão, Furacão e Durão (<i>CGEV</i> , 23)
(...) aunt Sponge, aunt Spiker (<i>JGP</i> , 7)	—	(...) a tia Sponge, a tia Spiker (...) (<i>JPG</i> , 10)	(...) a tia Sponge, a tia Spiker (...) (<i>JPG</i> , 8) (opção preferencial da tradutora, que não foi aceite pela editora: tia Esponja e tia Espeto)
Boggis, Bunce and Bean (<i>FMF</i> , 6)	—	Boggis, Bunce e Bean (<i>FSR</i> , 14)	Bean, Bunce e Boggis (<i>FSR</i> , 15)

Como se constata nos próprios títulos dos textos de chegada, *George's Marvellous Medicine* originou duas estratégias de tradução diferentes: com *O Remédio Maravilhoso do Jorge*, Luísa Ducla Soares opta pela domesticação, enquanto em *George e o Remédio Maravilhoso* Catarina Ferrer favorece o estranhamento. Coerentemente, na tradução de Luísa Ducla Soares os nomes de George Kranky e dos pais, Mr./Mrs. Kranky, foram traduzidos por Jorge Durão e Sr/Sr^a Durão; já na tradução de Catarina Ferrer mantiveram-se os nomes originais.

Reflexões Finais

Ao longo do presente trabalho foi possível constatar a irreverência de Roald Dahl, algo que se evidencia em três aspectos principais da sua obra: na linguagem (repleta de neologismos e aliteraões), na caracterização de personagens e nas narrativas apresentadas. Em geral, é clara a distinção entre personagens boas e más, sendo ambas as categorias aplicáveis tanto a adultos como a crianças. Seguindo uma tendência que parece evocar as intenções moralizantes por muito tempo definidoras da literatura destinada à infância, todas as personagens que apresentam traços malévolos sofrem consequências pelos seus actos, adquirindo a obra de Roald Dahl, por vezes, os contornos de uma “revenge comedy” (Maguire 1).

A ficção do autor britânico foi alvo de muitas críticas negativas, tendo até sido considerada vulgar, fascista, violenta, sexista ou mesmo racista, e, como tal, vista por muitos como inadequada para o público infantil (Worthington 124). Em *Charlie and the Chocolate Factory*, por exemplo, os vilões são, não adultos ou criaturas monstruosas, mas crianças mimadas e maldosas que acabam por ser punidas pelas suas acções à medida que a narrativa avança. Este tipo de caracterização de personagens infantis e a forma como foram (re)tratadas na obra levaram críticos como Eleanor Cameron a descrevê-la em 1972 como “one of the most tasteless books ever written for children” (Cameron 1). Na sua opinião, por mais que outros críticos (como o teórico Marshall McLuhan) considerem as atitudes de Willy Wonka e das crianças uma sátira às narrativas moralizantes das *cautionary tales*²⁰ (possuindo a obra dois níveis de leitura, um destinado a adultos e outro a crianças), em última instância o público leitor infantil é demasiado “literarily unsophisticated” e, como tal, incapaz de compreender que se trata de uma sátira (Cameron 1). À luz da terminologia proposta por Barbara Wall em *The Narrator’s Voice: the Dilemma of Children’s Fiction*

²⁰ Segundo o *Macmillan Dictionary*, trata-se de “a story or series of events in which something bad happens that you can use as a warning for the future”.

(1990),²¹ Eleonor Cameron parece sugerir que Roald Dahl recorre a uma forma de *double address*, imbuindo o texto de referências apenas compreensíveis pelos adultos e apresentando às crianças uma história que corre o risco de ser, por elas, mal interpretada. Eleanor Cameron também critica o humor de Roald Dahl, que apelida de “phony”, afirmando que se baseia “on punishment with overtones of sadism” (Cameron 1).

Meses mais tarde, Roald Dahl responde às apreciações de Eleanor Cameron, publicadas em *The Horn Book Magazine* no ano de 1973, acusando-a de se revelar incapaz de se restringir ao âmbito da crítica literária e atacar directamente o autor ao avaliar a qualidade da obra. Acrescenta ainda, em sua defesa, que muitos professores e alunos, sobretudo nos Estados Unidos, apreciaram *Charlie and the Chocolate Factory* e que se os livros considerados por Cameron como “good children’s books” (como *Gulliver’s Travels*, *Little Women* ou *Robinson Crusoe*) fossem lidos nas escolas, “[s]he would be howled out of the classroom” (Dahl, “A Reply” 1). Estas afirmações demonstram que Roald Dahl estava ciente de que os gostos literários das crianças diferem ao longo do tempo, sendo o cânone literário infantil elaborado por adultos, de acordo as suas próprias visões do que entendem ser mais indicado para ser lido por uma criança numa dada época,

[w]hich returns us to the notion of Dahl’s work as essentially theatrical: morality skits where perpetrators of the deadly sins are punished. Players are either cruel and foul or lovely and clever: no leopard changes its spots. The only character whose motives are uncertain is Willy Wonka himself. Why would Dahl name the chocolatier after British slang for the penis and a masturbator – Willy Wanker? Does this show his understanding that kids adore anarchy or is this a cynical jab at their expense and at the culture of delicacy that can surround commercial products for children? (Maguire 2)

De facto, a excentricidade, o sadismo e a ambiguidade moral presentes na obra de Roald Dahl assentam numa atitude de não condescendência, por parte do autor, em

²¹ Barbara Wall identifica três formas de um autor de literatura infantil lidar com a relação entre narrador e narratário. A mais comum, até à primeira metade do século XX, foi a *double address*, através da qual se manifesta uma forte presença do leitor adulto por meio de pequenos comentários e referências feitos de modo a que as crianças não os entendessem. No século XX, o *single address* adquire maior popularidade, intentando agradar à criança sem ter em grande conta a recepção do adulto. O *dual address* resulta da fusão dos dois, encontrando-se presente em obras onde o autor se dirige a crianças e adultos com o mesmo grau de atenção. Barbara Wall atribui o *single address* às obras de Roald Dahl, considerando o *dual address* o menos frequente na literatura infantil (Wall 9, 193).

relação às capacidades e ao intelecto do público-alvo, manifestando a crença de que as crianças conseguem interpretar e compreender o que lhes é dado a ler. Além disso, tal posicionamento demonstra que Roald Dahl não é alheio à circunstância de as crianças apreciarem o *nonsense*, o humor escatológico e, até, algum sadismo, sobretudo quando este se conjuga com o merecido castigo de um vilão. Segundo Bruno Bettelheim, este castigo satisfaz “a profunda necessidade que a criança tem de justiça” (184), além de se inscrever numa tradição literária infantil que lhe permite encontrar um espaço onde pode explorar as suas ansiedades, pois “longe de inocente, o espírito da criança está cheio de angústias raivosas [e] destrutivas” (Bettelheim 157). Nesse sentido, a forma como Roald Dahl organiza o mundo, dividindo-o entre figuras benevolentes e malvadas, ajuda a criança a compreender a sua própria ambivalência moral, encontrando nas narrativas dahlianas os lados positivo e negativo da sua própria personalidade (Bettelheim 98).

Retomando a terminologia de Barbara Wall, constata-se que Roald Dahl se dirige ao seu leitor por meio de um *single address*, “[ranging] himself with children against adults”, não tendo como foco de atenção principal o leitor adulto, mas antes, portanto, o que considera mais apropriado à sensibilidade infantil (193-194). Assim, é lícito afirmar que, embora *Charlie and the Chocolate Factory* possa ser entendida como uma obra de conotações satíricas herdadas de uma certa tradição literária, trata-se, acima de tudo, de um livro que evidencia não só o modo como Roald Dahl conhece os gostos e interesses do público-alvo, mas também a sua capacidade em questionar a já referida “culture of delicacy” (Maguire 2) que rodeia a criança e os produtos a ela destinados.

Tanto a escrita como a tradução de literatura infantil são processos de grande complexidade, sobretudo devido a dois factores: primeiro, por se tratar de um tipo de literatura dirigido a um público-alvo duplo (as crianças, no papel de leitores implícitos, e os adultos, no papel de mediadores, compradores, editores e educadores); segundo, por se situar entre dois sistemas semióticos (o educativo, que avalia a obra segundo o seu valor pedagógico, e o literário, que avalia o seu carácter estético) (Anderson 276). Estes princípios explicam, em larga medida, por que razão Roald Dahl não foi traduzido em Portugal nas décadas de sessenta e setenta do século XX: precisamente por se tratar de um escritor cuja obra apresenta características que não iam de encontro às normas impostas pela Direcção dos Serviços de Censura, as quais

impunham a proibição de narrativas onde figurassem actos condenáveis do ponto de vista moral ou que promovessem “sentimentos de admiração por inteligências votadas á [sic] pratica do mal” (*Instruções* 6).

Como se viu, a primeira tradução de uma obra infantil de Roald Dahl para português, *Charlie and the Chocolate Factory*, verificou-se apenas nos anos oitenta. Até ao final dos anos noventa, Luísa Ducla Soares e Ana Paula Mota foram as únicas tradutoras do escritor, tendo traduzido apenas quatro das suas obras destinadas ao público infantil. O interesse pelo autor aumentou no início do século XXI, parecendo este fenómeno dever-se, em grande parte, à adaptação cinematográfica de Tim Burton de *Charlie and the Chocolate Factory*, em 2005. Apesar de o conservadorismo vigente até aos anos oitenta do século XX ter sido ultrapassado, revela-se, ainda assim, curioso constatar que a tradução portuguesa de 2007 de *George's Marvellous Medicine* inclui um aviso de modo a evitar que as crianças reproduzam, por conta própria, um remédio semelhante ao de George. Este aviso não consta do texto de partida nem da primeira tradução portuguesa, publicada em 1991, o que parece dar a entender que a tradutora (ou a editora) considerou que as crianças poderiam não possuir o discernimento suficiente para compreender que o remédio feito por George podia ser perigoso se por elas fosse ingerido. Este exemplo reforça a ideia avançada por Zohar Shavit de que a atitude em relação ao público de chegada, bem como as normas de tradução consideradas mais adequadas numa dada época ou contexto, se manifestam de forma mais reveladora não nos passos eliminados ou adaptados do texto de partida, mas sim no que o(a) tradutor(a) acrescenta, pois constitui o que considera ser mais indispensável (Shavit, *Poética* 167).

No respeitante à questão central do presente estudo sobre o estatuto do(a) tradutor(a) de literatura infantil, torna-se crucial estabelecer as linhas de análise através das quais esse estatuto pode ser avaliado: a sua relação com o estatuto das obras a traduzir, a consequente liberdade criativa permitida (ou não) ao(à) tradutor(a), as restrições colocadas ao processo tradutório, a sua (in)visibilidade, o seu papel enquanto mediador cultural e a imagem da sua profissão no sistema cultural de chegada.

O estatuto do(a) tradutor(a) de literatura infantil revela-se também no tipo de obras que lhe são dadas a traduzir. Frequentemente considerados mais simples e de menor responsabilidade, os textos dirigidos a um público infantil são muitas vezes

atribuídos a tradutores em início de carreira: este facto verificou-se nos casos de Luísa Ducla Soares e de Maria da Fé Peres, as quais relataram experiências semelhantes por ocasião das entrevistas realizadas. Neste sentido, importa de igual modo destacar que enquanto os romances, por exemplo, são com frequência traduzidos apenas por tradutores profissionais, a poesia (dirigida tanto a adultos como a crianças) tende a ser traduzida por poetas de reconhecido mérito. Esta realidade parece sugerir que a poesia é um género que requer cuidados e competências particulares, daí que haja uma propensão para ver a tradução de textos poéticos como uma actividade mais criativa, em comparação com outros tipos de tradução (Jones 179-80). Na verdade, a liberdade criativa das tradutoras em apreço parece aumentar quando, no sistema de chegada, são consideradas autoridades no ramo da literatura infantil. Isto torna-se particularmente notório na comparação entre o grau de domesticação permitido a Luísa Ducla Soares, autora consagrada de livros infantis, e o concedido às tradutoras de profissão.

No respeitante à aferição do nível de liberdade criativa consentido a um(a) tradutor(a), este obtém-se, por um lado, através da comparação entre opções tradutórias e estratégias de tradução, sendo que uma estratégia mais domesticante garante, à partida, mais possibilidades no respeitante a opções tradutórias. Por outro lado, também se adquire essa informação mediante a análise das entrevistas às tradutoras em questão, nomeadamente através da comparação entre os processos de tradução de Luísa Ducla Soares e de Maria da Fé Peres, referidos em anexo.²² Constata-se, assim, que enquanto a tradutora-autora não viu o seu texto de chegada alterado pela editora, a qual não lhe impôs prazos ou fez quaisquer exigências, a tradutora em exclusivo sujeitou-se a algumas alterações das suas escolhas, mesmo quando estas não respeitavam a sua estratégia de tradução. O poder de decisão do(a) tradutor(a) e as restrições colocadas ao seu processo tradutório encontram-se, como já foi previamente estabelecido, intimamente relacionadas com a questão do estatuto do(a) tradutor(a) e da sua (in)visibilidade. Segundo Susan Bassnett, “different genres and text-types are received very differently”, exigindo do(a) tradutor(a) a adopção de estratégias adequadas ao texto de partida e a uma variedade de outros factores externos que constituem o contexto da tradução (Bassnett *Translation* 109).

Se, para Lawrence Venuti, a invisibilidade do tradutor aumenta com a domesticação (Venuti 1-2), tal não se verifica no caso da literatura infantil. De facto,

²² Vide Anexos IV e V, pp. 128 e 133 (respectivamente) da presente dissertação.

tendo em conta que um maior grau de domesticação equivale a uma maior presença do(a) tradutor(a) a nível textual, com as suas idiossincrasias e ideais relativamente à literatura infantil, às crianças e à educação, quanto mais conceituado é um(a) tradutor(a) no sistema cultural de chegada, mais liberdade dispõe para domesticar o texto de chegada e menos constrangimentos enfrenta durante o processo tradutório, tornando-se, portanto, mais visível.

Contudo, deve salientar-se que a autoridade do(a) tradutor(a) não constitui o único factor que determina a liberdade criativa permitida na elaboração do texto de chegada, pois aquela decorre também (e sobretudo) das visões de infância e do que é tido como mais benéfico, apreciado e compreendido pelas crianças numa dada época ou contexto cultural. Deste modo, constata-se que, no âmbito da tradução de literatura infantil, a domesticação, ao ser conjugada com as expectativas do público de chegada e ao privilegiar a compreensão da criança acima de qualquer outro aspecto textual, tende a adquirir novos contornos (Lathey, *The Role of Translators* 189). O facto de a literatura para crianças ser considerada, em grande medida, uma ferramenta educativa ou formativa (Shavit, *Poética* 157) parece, em contrapartida, justificar também a opção de alguns tradutores de livros infantis por um certo grau de estranhamento, mantendo determinadas referências culturais ou de linguagem de modo a apresentar diferentes hábitos e costumes ao público leitor de chegada. A tendência para o aumento do grau de estranhamento nas traduções de literatura infantil revela uma maior abertura ao Outro cultural e uma crescente confiança na capacidade de compreensão do leitor, embora através de uma mediação intencional e fortemente didáctica.

Nas traduções portuguesas das obras infantis de Roald Dahl, foi possível observar que a tradutora com mais autoridade no ramo da literatura infantil, para além de produzir textos de chegada com um nível bastante elevado de domesticação, é também a mais visível a nível gráfico, figurando o seu nome na contracapa e não apenas na ficha técnica. O facto de o nome de Luísa Ducla Soares constar da contracapa de ambas as traduções de Roald Dahl que realizou revela o quanto as editoras em questão consideram a popularidade e prestígio da autora-tradutora um factor importante no plano da comercialização e aceitabilidade da tradução. Luísa Ducla Soares é também a única a ser explicitamente elogiada na sinopse do livro *Histórias em Verso para Meninos Perversos*. O facto de a própria tradutora considerar

que as suas traduções possuem o mesmo estatuto de um original reforça a ideia de que os seus textos de chegada contêm fortes marcas pessoais a nível de estilo, sobretudo nos casos que envolvem a tradução de poesia. Já outras tradutoras, como Maria da Fé Peres, qualificam o seu texto de chegada como uma homenagem ao autor, mesmo quando o respectivo processo tradutório envolve um grande nível de criatividade linguística na abordagem de determinados problemas, como a tradução de neologismos ou trocadilhos.

Todos(as) os(as) tradutores(as) possuem expectativas quanto ao público leitor do sistema de chegada, as quais afectam o processo tradutório. Estas expectativas resultam da confluência de vários factores, nomeadamente diferentes perspectivas sobre a infância e a educação, bem como diversas formas de interpretação das intenções do autor do texto de partida. Este aspecto tornou-se particularmente notório nas entrevistas, sobretudo na forma como as tradutoras lidaram com o seu trabalho e com as soluções finais, mostrando não só conhecer a irreverência e o ligeiro sadismo de Roald Dahl, mas também compreender as implicações textuais que a fidelidade a estas características do autor lhes criava.

A estratégia de estranhamento, frequentemente adoptada por Catarina Ferrer (a tradutora que mais se cingiu aos textos de partida em termos de nomes próprios, adaptação de referências e tradução de poesia), conduz a uma de duas conclusões: a estratégia escolhida deveu-se, acima de tudo, a restrições de tempo, facto explicável por Catarina Ferrer ter sido a tradutora que mais obras de Roald Dahl traduziu no espaço de alguns anos, ou à ideia de que o público-alvo teria muito a ganhar contactando com elementos estranhos à sua cultura e aos seus sistemas de referência. Apesar de a segunda conclusão ser válida, sobretudo se se considerar que as obras foram editadas já no século XXI, as gralhas encontradas em alguns textos de Catarina Ferrer e o favorecimento do sentido em detrimento da manutenção de situações humorísticas com base em homofonias, parecem sugerir que a tradutora aceitou muitas obras e dispôs de relativamente pouco tempo para as traduzir.

Ao longo da presente dissertação verificou-se que o reconhecimento de Roald Dahl no sistema cultural de chegada não se equipara à grande popularidade de que desfruta no sistema de partida. Em Portugal, é mais frequentemente reconhecido como o autor de *Charlie and the Chocolate Factory* do que como personalidade literária. Saliente-se que a reputação de um autor infantil estrangeiro num dado

sistema de chegada pode ser influenciada pela quantidade de traduções das suas obras, pelo prestígio dos(as) seus(uas) tradutores(as) e, ainda, por factores como as adaptações fílmicas.

As obras de Roald Dahl com mais traduções e edições em Portugal foram *Charlie and the Chocolate Factory* e *Revolting Rhymes*. O primeiro caso pode explicar-se não só por ser o maior *bestseller* do autor a nível internacional, mas também por ter sido a primeira (e a única durante alguns anos) tradução portuguesa de uma das suas obras para a infância. Além disso, deve considerar-se a influência crucial exercida pelas duas adaptações cinematográficas de sucesso que *Charlie* originou. A popularidade da segunda obra, por seu turno, deve-se em muito, por um lado, ao facto de ter sido traduzida por Luísa Ducla Soares, uma autora conceituada de livros infantis no sistema de chegada, e, por outro, à circunstância de a poesia para crianças constituir um género literário muito apreciado em Portugal, onde existe uma grande tradição de versos populares e histórias rimadas para crianças.

A irreverência e a veia subversiva de Roald Dahl também podem ter constituído um entrave à sua popularização no sistema português, já que as suas obras foram publicadas entre os anos sessenta e os inícios da década de noventa do século XX, período em que a literatura infantil em Portugal ainda se encontrava numa fase de desenvolvimento e, portanto, se revelava conservadora na sua essência. Partindo do pressuposto de que a educação e as visões de infância de uma dada época desempenham um papel crucial na determinação do cariz dos textos destinados às crianças (Shavit, *Poética* 56), compreende-se que Roald Dahl apenas comece a ser editado com mais intensidade em Portugal já no século XXI, várias décadas depois da publicação de alguns dos seus originais.

Apesar de as traduções portuguesas terem sido editadas em quantidade considerável, constata-se que o nível de vendas de Roald Dahl em Portugal é manifestamente inferior ao que o autor atinge no mundo anglófono, onde ocupou os *tops* de vendas de livros infantis durante grande parte das décadas de setenta, oitenta e noventa, tendo sido apenas destronado por J.K. Rowling e pela saga Harry Potter (Briggs, Butts and Grenby 272-273). Assim se comprova que a transferência de um texto de um sistema para outro não produz os mesmos efeitos, por ambos os sistemas não possuírem as mesmas características e serem afectados pelos respectivos (e necessariamente diferentes) contextos históricos, sociais e políticos. Na verdade,

Roald Dahl não alcançou tanto sucesso em Portugal como outros fenómenos literários do mundo anglófono, tais como J. K. Rowling ou Enid Blyton, sendo que esta última no ano de 2014 ainda ocupa vários lugares nos *tops* de vendas portuguesas de livros infanto-juvenis. Tal parece dever-se ao facto de a popularidade de Roald Dahl, à semelhança de autores como Dr. Seuss, com o qual é por vezes comparado pela grande inovação linguística (Maguire 1), assentar fortemente na sua forma de abordar a linguagem, com ela criando jogos de sentido, sonoridades e novos termos.

Apesar de a criatividade linguística fazer de Roald Dahl um autor de grande sucesso nos sistemas de língua inglesa, esse estatuto não encontrou, pois, paralelo no sistema literário português. A grande maioria das tradutoras portuguesas de Roald Dahl nem sequer poderia ter comunicado directamente com o autor, pelo que assumiram a responsabilidade de decidir acerca da interpretação mais adequada em função não só do texto de partida, mas também do público de chegada (Bassnett, *Translation* 119). Devido justamente à referida inovação linguística, a tradução das obras dahlianas exigiu uma abordagem mais domesticante e criativa, de modo a corresponder à pretensa intencionalidade do autor: ao humor, aos trocadilhos, às homofonias e à irreverência do conteúdo, vectores que caracterizam Roald Dahl no sistema de partida.

Segundo Lawrence Venuti, a invisibilidade do tradutor acentua o seu estatuto marginal nos sistemas culturais a que pertence (Venuti 8), situação intensificada pela posição periférica geralmente ocupada pelos livros infantis nos sistemas literários nacionais (Oittinen 5). Autores como Zohar Shavit reconhecem o estatuto subalterno da literatura infantil face ao da ficção para adultos, o que impele o(a) tradutor(a) a sentir uma maior liberdade para adaptar ou manipular o texto de partida (Shavit, *Poética* 122). Contudo, a incidência, no contexto inglês, na opção por uma estratégia de domesticação aquando da tradução de literatura infantil, leva autores como Gillian Lathey a defender que o tradutor se destaca no seu papel de mediador cultural (Lathey, *Role of Translators* 120), detendo grande poder de decisão, imbuindo os textos de chegada de marcas pessoais e ideológicas evidentes e, portanto, tornando-se mais visível. Contudo, também se pode argumentar que o tradutor de literatura infantil exerce igualmente esse papel de mediador quando opta por manter um certo grau de estranhamento, sobretudo na medida em que, ao seleccionar determinadas

marcas de alteridade, permite o contacto do público-alvo com essas referências culturais.

A partir do estudo de caso das traduções portuguesas de Roald Dahl, verifica-se no sistema cultural luso tanto o estatuto marginal das tradutoras de literatura infantil como a sua forte presença nos respectivos textos de chegada. A marginalidade decorre, em grande medida, dos seguintes factores: do facto de, à semelhança de grande parte dos tradutores de literatura infantil, estas tradutoras não redigirem paratextos (apesar de recorrerem por vezes a notas de rodapé); de a tradução não constituir a principal actividade profissional ou, quando constitui, a necessidade de realizar vários projectos tornar o processo de tradução mais limitado em termos de tempo; de a iniciativa da tradução partir tendencialmente da editora e não das tradutoras; e, por último, de duas das tradutoras terem mencionado, nas entrevistas, que muitas das traduções destinadas ao público infanto-juvenil lhes terem sido encomendadas no início das suas carreiras profissionais, possivelmente por o género literário em causa ser considerado mais simples e, como tal, de menor responsabilidade.

A acrescentar aos factores relacionados com o estatuto dos textos de partida, importa reforçar a ideia de que a imagem que o sistema cultural de chegada possui da actividade profissional do tradutor afecta tanto a sua prática como a recepção do produto do seu trabalho. A percepção do texto traduzido como subalterno tem vindo, contudo, a alterar-se em Portugal (e no resto da Europa) ao longo dos séculos XX e XXI, acompanhada de um reconhecimento promovido, entre outras causas, pelos Estudos de Tradução. Esta evolução teve impacte tanto a nível do estatuto do(a) tradutor(a) em geral, como do(a) tradutor(a) de literatura infantil em particular, sobretudo se se tiver em conta que grande parte das vendas no sector editorial infantil no país corresponde a traduções. Deve ainda acrescentar-se o quão indispensável se torna a actividade tradutória neste ramo em Portugal, dado que o público-alvo não possui à partida (e em grande parte dos casos) a proficiência linguística que lhe permita ler as obras na língua original, tendo apenas acesso às mesmas via tradução.

Ao analisar o *corpus* seleccionado, o estatuto das tradutoras revelou-se também pela sua forte presença a nível textual, tendo-lhes sido permitido explorar a sua criatividade. Em alguns casos, verificaram-se certas restrições por parte da editora, que afectaram, por exemplo, a estratégia utilizada na tradução de nomes

próprios. Todavia, essas limitações não foram muito significativas, pois não condicionaram as opções das tradutoras relativamente à poesia, aos trocadilhos ou aos neologismos. Esta liberdade criativa no acto tradutório pode dever-se, por um lado, à posição periférica ocupada pelo sistema literário infantil dentro do polissistema literário nacional, e, por outro, ao facto de se considerar que uma leitura fluente implica uma equivalência de efeito no respeitante ao humor, subversão e excentricidade característicos do autor, tanto ao nível da linguagem como dos conteúdos da sua obra destinada às crianças.

Ao longo da presente dissertação, foi possível demonstrar que a questão do estatuto do(a) tradutor(a) de literatura infantil em Portugal é, à semelhança do próprio tema da literatura infantil em tradução, complexo e multifacetado em essência, sendo afectado por factores de natureza histórico-social, educativa e político-económica. Embora representativo, um estudo de caso não alcança a totalidade das diversas manifestações susceptíveis de análise, pelo que este trabalho beneficiaria muito em ser futuramente alargado não só a outros autores como a outras línguas, de modo a dar continuidade e aprofundar a investigação sobre a prática da tradução da literatura infantil em Portugal.

Bibliografia²³

I) Fontes Primárias

1. Obras Infantis de Roald Dahl Traduzidas em Portugal

1.1. Textos de Partida

- Dahl, Roald. *Charlie and the Chocolate Factory*. London: Puffin Books, 2010 [1964].
- . *Charlie and the Chocolate Factory Pop-Up Book*. London: Puffin Books, 2011.
- . *Charlie and the Great Glass Elevator*. London: Puffin Books, 2013 [1972].
- . *Danny, the Champion of the World*. London: Puffin Books, 2007 [1975].
- . *Esio Trot*. London: Puffin Books, 2013 [1990].
- . *Fantastic Mr Fox*. London: Puffin Books, 2013 [1970].
- . *George's Marvellous Medicine*. London: Puffin Books, 2013 [1981].
- . *James and the Giant Peach*. London: Puffin Books, 2010 [1961].
- . *Matilda*. London: Puffin Books, 2003 [1988].
- . *Revolting Rhymes*. London: Puffin Books, 2008 [1982].
- . *The Magic Finger*. London: Puffin Book, 2010 [1966].
- . *The BFG*. London: Puffin Books, 2010 [1982].
- . *The Enormous Crocodile*. London: Puffin Books, 2008 [1978].
- . *The Giraffe and the Pelly and Me*. London: Puffin Books, 2008 [1985].
- . *The Twits*. London: Puffin Books, 2010 [1980].
- . *The Witches*. London: Puffin Books, 2007 [1983].

²³ Seguiram-se as normas do *MLA Style Manual* (2008-2009).

1.2. Textos de Chegada

- Dahl, Roald. *Agura Trat*. Trad. Catarina Ferrer. Lisboa: Asa, 2007.
- . *As Bruxas*. Trad. Catarina Ferrer. Coimbra: Terramar, 2005 [1ª ed. 2003].
- . *Charlie e a Fábrica de Chocolate*. Trad. Ana Paula Mota. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985.
- . *Charlie e a Fábrica de Chocolate*. Trad. Catarina Ferrer. Coimbra: Terramar, 2004.
- . *Charlie e a Fábrica de Chocolate*. Trad. Maria Fé Peres. Porto: Civilização Editora, 2011.
- . *Charlie e a Fábrica de Chocolate – Livro Pop-Up*. Trad. Bárbara Maia. Porto: Civilização Editora, 2011.
- . *Charlie e a Fábrica de Chocolates*. Trad. Ana Paula Mota. Alfragide: Caminho, 1991.
- . *Charlie e o Grande Elevador de Vidro*. Trad. Ana Paula Mota. Alfragide: Caminho, 1993.
- . *Charlie e o Grande Elevador de Vidro*. Trad. Catarina Ferrer. Lisboa: Asa, 2006.
- . *Charlie e o Grande Elevador de Vidro*. Trad. Maria Fé Peres. Porto: Civilização Editora, 2012.
- . *Danny, o Campeão do Mundo*. Trad. Catarina Ferrer. Lisboa: Asa, 2006.
- . *O Dedo Mágico*. Trad. Catarina Ferrer. Coimbra: Terramar, 2004.
- . *O Enorme Crocodilo*. Trad. Catarina Ferrer. Coimbra: Terramar, 2004.
- . *O Fantástico Sr. Raposo*. Trad. Catarina Ferrer. Coimbra: Terramar, 2003.
- . *O Fantástico Senhor Raposo*. Trad. Maria Fé Peres. Porto: Civilização Editora, 2011.
- . *O GAG*. Trad. Catarina Ferrer. Coimbra: Terramar, 2005.
- . *George e o Remédio Maravilhoso*. Trad. Catarina Ferrer. Lisboa: Asa, 2007.
- . *A Girafa, o Pelicano e Eu*. Trad. Catarina Ferrer. Lisboa: Asa, 2007.

- . *Histórias em Verso para Meninos Perversos*. Trad. Luísa Ducla Soares. Alfragide: Teorema, 2010 [1ª ed. 1989; 2ª ed. 1999].
- . *James e o Pêssego Gigante*. Trad. Catarina Ferrer. Coimbra: Terramar, 2008 [1ª ed. 2004].
- . *James e o Pêssego Gigante*. Trad. Maria Fé Peres. Porto: Civilização Editora, 2011.
- . *Matilde*. Trad. Catarina Ferrer. Coimbra: Terramar, 2005.
- . *Matilda*. Trad. Maria Fé Peres. Porto: Civilização Editora, 2012.
- . *O Remédio Maravilhoso do Jorge*. Trad. Luísa Ducla Soares. Alfragide: Caminho, 1991.
- . *Os Tontos*. Trad. Catarina Ferrer. Coimbra: Terramar, 2006.

II) Fontes Secundárias

1.1. Literatura Infantil

- Ariès, Philippe. *A Criança e a Vida Familiar no Antigo Regime*. Lisboa: Relógio d'Água, 1988.
- Azevedo, Fernando. *Poder, Desejo, Utopia: Estudos em Literatura Infantil e Juvenil*. Braga: CIFPEC, 2011.
- Barreto, António Garcia. *Dicionário da Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- Benton, Michael. "Readers, Texts, Contexts: Reader-Response Criticism." *Understanding Children's Literature*. Ed. Peter Hunt. London/New York: Routledge, 1999.
- Bettelheim, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa: Bertrand Editora, 2011.

- Bravo-Villasante, Carmen. *História da Literatura Infantil Universal*. Lisboa: Vega 1977.
- Briggs, Julia, Dennis Butts and Matthew Grenby. *Popular Children's Literature in Britain*. England: Ashgate Publishing, 2008.
- Cameron, Eleanor. "MacLuhan, Youth, and Literature: Part I." *The Horn Book Magazine* (1972). Web. 2 Jan. 2014.
- Carpenter, Humphrey and Mari Prichard. *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Gil, Júlio. *Aspectos Editoriais da Literatura Infantil*. Lisboa: Direcção Geral da Educação Permanente, 1972.
- Gomes, José António. *Literatura Para Crianças e Jovens: Alguns Percursos*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- Grenby, Matthew and Kimberly Reynolds. *Children's Literature Studies: a Research Handbook*. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- Hillman, Judith. *Discovering Children's Literature*. New Jersey: Merrill, 1999.
- Hunt, Peter. *Criticism, Theory, and Children's Literature*. Oxford: Blackwell, 1991.
- . "Introduction: the World of Children's Literature Studies." *Understanding Children's Literature*. Ed. Peter Hunt. London/New York: Routledge, 1999.
- Instruções Sobre Literatura Infantil*. Direcção dos Serviços de Censura. Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade, 1950.
- Kinnel, Margaret. "Early Texts Used by Children." *International Companion Encyclopaedia of Children's Literature*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge, 1996. 141-151.
- Klingberg, Göte. *Facets of Children's Literature Research: Collected and Revised Writings*. Stockholm: Svenska Barnboksintitutet, 2008.
- Lesnik-Oberstein, Karin. *Children's Literature: Criticism and the Fictional Child*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- . "Defining Children's Literature and Childhood." *International Companion Encyclopaedia of Children's Literature*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge,

1996. 15-29.

McGillis, Roderick. “‘Criticism is the Theory of Literature’: Theory is the Criticism of Literature.” *The Routledge Companion to Children’s Literature*. London/New York: Routledge, 2010. N.p.

O’Sullivan, Emer. “Comparing Children’s Literature.” *German as a Foreign Language Journal* 2 (2002): 33-56.

Pires, Maria Laura Bettencourt. *História da Literatura Infantil Portuguesa*. Lisboa: Vega, 1982.

Reynolds, Kimberly. *Children’s Literature: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Rocha, Natércia. *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

---. “Portugal.” *International Companion Encyclopaedia of Children’s Literature*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge. 723-726.

Rose, Jacqueline. *The Case of Peter Pan: or the Impossibility of Children’s Fiction*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1993.

Rudd, David, ed. *The Routledge Companion to Children’s Literature*. London/New York: Routledge, 2010.

Shavit, Zohar. *Poética da Literatura Para Crianças*. Lisboa: Caminho, 2003.

Silva, José Mário. “‘Boom’ ou ‘Bang’?”. *Expresso*. 18.04.2014: 6-9. Print.

Townsend, John Rowe. “British Children’s Literature: a Historical Overview.” *International Companion Encyclopaedia of Children’s Literature*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge, 1996.

Wall, Barbara. *The Narrator’s Voice: the Dilemma of Children’s Fiction*. London, Macmillan: 1991.

Wintle, Justin and Emma Fisher. *The Pied Papers: Interviews with the Influential Creators of Children’s Literature*. London: Paddington Press, 1974.

1.2. Tradução

- Alvstad, Cecilia. "Children's Literature and Translation." *Handbook of Translation Studies*. Ed. Yves Gambier and Luc Van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins, 2010. 22-27.
- Anderson, Kristine J. "Children's Literature." *Encyclopaedia of Literary Translation into English*. Ed. Olive Classe. New York: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. 276-277.
- Bamberger, Richard. "The Influence of Translation on the Development of National Children's Literature." *Children's Books in Translation*. Ed. Göte Klingberg and Mary Orvig. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1978. 19-27.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature: a Critical Approach*. London: Blackwell, 1993.
- . "Culture and Translation". *A Companion to Translation Studies*. Ed. Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. Clevedon: Multilingual Matters, 2007. 13-23.
- . *Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2014 [2012].
- Chamberlain, Lori. "Gender and the Metaphorics of Translation." *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London/New York: Routledge, 2000. 314-329.
- Chesterman, Andrew. "The Name and Nature of Translator Studies." *Hermes—Journal of Language and Communication Studies* 42 (2009): 13-22.
- Coillie, Jan Van and Walter P. Verschueren. *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2006.
- Dollerup, Cay. "Translation for Reading Aloud." *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translator's Journal* 48.1(2003): 81-103.
- Duarte, Jane Rodrigues. *The Portuguese Adventure into Wonderland: a Relevance-Theoretic Approach to Translation*. Lisboa: EDIUAL, 2008.
- Eggins, Suzanne. *Introduction to Systemic Functional Linguistics*. New York/London: Continuum, 2004.

- Even-Zohar, Itamar. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem." *Translation Across Cultures*. Ed. Gideon Toury. New Delhi: Bahri Publications, 1998.
- Jaleniauskiene, Evelina and Vilma Cicelyte. "The Strategies for Translating Proper Names in Children's Literature." *Studies about Languages* 15 (2009): 31-42.
- Jobe, Ronald. "Translation." *International Companion Encyclopaedia of Children's Literature*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge, 1996.
- Jones, Francis R. *Poetry Translating as Expert Action: Processes, Priorities and Networks*. Amsterdam: John Benjamins, 2011.
- Klingberg, Göte. *Children's Fiction in the Hands of Translators*. Malmo: CWK Gleerup, 1986.
- Landers, Clifford E. *Literary Translation: a Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.
- Lathey, Gillian, ed. *The Role of Translators in Children's Literature: Invisible Storytellers*. United Kingdom: Taylor & Francis, 2010.
- , ed. *The Translation of Children's Literature: a Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, 2006.
- Oittinen, Riita. *Translating for Children*. New York: Garland, 2000.
- O'Sullivan, Emer. "Narratology Meets Translation Studies, or, the Voice of the Translator in Children's Literature." *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal* 48.1 (2003): 197-207.
- Paruolo, Elena. "Translating Food in Children's Literature." *Testi e linguaggi* 4 (2010):49-69.
- Prata, Ana Teresa. *Tradução de Literatura Infantil e Juvenil: Análise de Duas Traduções Portuguesas de Charlie and the Chocolate Factory, de Roald Dahl*. Dissertação de Mestrado em Tradução. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.
- Puurtinen, Tiina. "Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature." *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translator's Journal* 43.4 (1998): 524-533.
- Reis, Maria Olinda Vieira da Silva. *O Primado do Imaginário na Tradução da*

Literatura Juvenil, ou o “Estrangeiro” como Fonte de Aprendizagem e Construção do Eu. Dissertação de Mestrado em Tradução. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

Shavit, Zohar. “Translation of Children’s Literature.” *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. Ed. Gillian Lathey. Clevedon: Multilingual Matters, 2006. 25-40.

Toury, Gideon. “Translations as Facts of a ‘Target’ Culture: an Assumption and Its Methodological Implications.” *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Philadelphia: John Benjamins, 1995. 23-39.

Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: a History of Translation*. London: Routledge, 1995.

1.3. Textos sobre e de Roald Dahl

Butler, Catherine. "Introduction." *Roald Dahl*. Ed. Ann Alston and Catherine Butler. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Dahl, Roald. ““Charlie and the Chocolate Factory’: a Reply.” *The Horn Book Magazine* (1973). Web. 2 Jan. 2014.

Howard, Kristine and Michael Mander. *Roald Dahl Fans: Teacher Ideas 1996-2014*. Web. 4 Jan. 2014. (<http://www.roalddahlfans.com/teachers.php>).

Hughes, Robert. "The language of Roald Dahl." *Oxford Words Blog*, 2011. Web. 18 Dec. 2012. (<http://blog.oxforddictionaries.com/2011/09/the-language-of-roald-dahl/>).

Maguire, Gregory. “Speaking Gobblefunk.” *The New York Times*, 22 Nov. 2013: 1-2. Web. 7 Feb. 2014.

Nikolajeva, Maria. "Fantastic Mr. Dahl." *University of Cambridge Research*, 7 Sep. 2011. Web. 18 Dec. 2012. (<http://www.cam.ac.uk/research/discussion/fantastic-mr-dahl>).

- Rees, David. "Dahl's Chickens: Roald Dahl." *Children's Literature in Education* 19.3 (1988): 143-155.
- Rudd, David. "Dahl's Marvellous Medicine." *Inis: the Children's Books Ireland Magazine* 17(2006): 5-9.
- . "'Don't Gobblefunk Around with Words': Roald Dahl and Language". *Roald Dahl*. Eds. Ann Alston and Catherine Butler. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Sturrock, Donald. *Storyteller: the Life of Roald Dahl*. London: Harper Press, 2010.
- Taylor, Rosie. "Roald Dahl is Named as the Best Children's Author of All Time by Parents and Youngsters." *The Daily Mail*, 2 Apr. 2013. Web. 1 May 2013. (<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2302667/Roald-Dahl-named-best-childrens-author-time-parents-youngsters.html>).
- "Welcome to the Whizzpopping Party Pack!" *The Official Roald Dahl Website*, 2012. Web. 5 Apr. 2014.
- West, Mark I. "The Grotesque and the Taboo in Roald Dahl's Humorous Writings for Children." *Children's Literature Association Quarterly* 15.3 (1990): 115-116.
- Worthington, Heather. "An Unsuitable Read for a Child? Reconsidering Crime and Violence in Roald Dahl's Fiction for Children." *Roald Dahl*. Ed. Ann Alston and Catherine Butler. London/New York: Palgrave Macmillan, 2012. 123-141.

1.4. *Varia*

- Bielby, Nicholas. *Teaching Reading: Key Stage 2*. Cheltenham: Stanley Thornes Ltd, 1999.
- Holub, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. London: Methuen, 1984.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins, 1974.
- Jauss, Hans Robert. "Literary History as a Challenge to Literary Theory." *Toward an*

Aesthetic of Reception. Minneapolis: University of Minnesota, 1982.

McGhee, Paul E. *Humour: Its Origin and Development*. San Francisco: W. H. Freeman, 1979.

Vásquez Cuesta, Pilar and Maria Albertina Mendes da Cruz. *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Edições 70, 1980.

Anexos

Anexo I:
Instruções dos Serviços de Censura
sobre a Literatura Infantil

DEP. LEG.

Direcção dos Serviços de Censura

INSTRUÇÕES
SOBRE
LITERATURA INFANTIL



R. 187611

LISBOA
TIPOGRAFIA DA EMPRESA NACIONAL DE PUBLICIDADE
Avenida da Liberdade, 266, 266-A
1950



As publicações, quer nacionais quer estrangeiras, lançadas no mercado português, e destinadas a leitores jovens, enfermam, muitas vezes, de vícios que as tornam inadequadas á missão que se propõem desempenhar.

Usam e abusam de historias de terror, violencia e sadismo, fomentando pessimismo ácerca da condição humana; estão redigidas em linguagem que, principalmente devido á influencia de certas maneiras de narrar, frequentes em literaturas estrangeiras, cria ou desenvolve o hábito do calão, abastardando o idioma nacional, que é um dos esteios da existencia de Portugal, como nação soberana, e se reflecte na maneira de pensar dos jovens, tirando-lhes a delicadeza de ideias e de atitudes proprias de gente civilizada; são impressos de modo a porem em perigo a hygiene dos olhos e contribuem negativamente para a educação artistica dos leitores; não apresentam os requisitos morais e psicologicos minimos, pois não tomam em consideração, ou aproveitam incorrectamente, os centros de interesse proprios de cada idade (estes coadunam-se com episodios biograficos, historias de viagens e de invenções, gosto pela natureza e pela aventura, e tudo isto é amplamente aproveitavel para se cultivar o apelo á intelligencia, o amor á nossa terra e á nossa gente, e em geral o amor do belo, do bem e da verdade).

Os jornais e livros com semelhante orientação são hoje universalmente considerados como dos principais responsaveis pela criminalidade infantil e juvenil.

Considera-se, por isso, de necessidade instante evitar, por todas as formas legais, a continuação e agravamento de tal situação, que cria nos individuos, desde tenra idade, perspectivas falsas da vida e é atentatorio dos principios sobre que assenta a vida da comunidade.

Julga-se, porém, que instruções destinadas a corrigir os desvios apontados e a integrar a literatura infantil e juvenil nas normas psicologicas, morais, higie-

nicas e artisticas convenientes, dentro do cunho nacional que a nossa vontade de independencia politica não pode deixar fludir, será tanto mais eficiente quanto mais eficaz for a colaboração e profunda a compreensão dos pais e dos responsaveis pelas publicações: os primeiros, atentando no perigo a que os filhos estão sujeitos e seleccionando conscienciosamente as publicações que adquiram; os segundos, excluindo espontaneamente as narrativas que apresentem sob aspecto favoravel o banditismo, o odio ou qualquer acto moral ou legalmente classificado como criminoso.

Deseja-se evitar a excitação imoderada das crianças e dos jovens, furtando-os aos escritos impregnados de inveja pelos gozos de que porventura desfrutem os mais favorecidos pela fortuna, ou incitadores de lutas sociais; deseja-se que as crianças não tenham, artificialmente e antes de tempo, preocupações de homens; deseja-se atender, acima de tudo, ás emoções e paixões positivas, á coragem generosa, ao sentimento de solidariedade, á saude moral.

Lembra-se que existem contos, lendas de herois e fabulas amplamente aproveitaveis para a leitura das crianças. Lembra-se que existe um genero poetico infantil precioso para cultivar, na criança, a sensibilidade ao ritmo, á medida, e que, ao mesmo tempo que desempenha esta função estetica, responde á emotividade, ao colorido, á plasticidade e á riqueza do mundo sensorial infantil, e projecta-se na esfera dos hábitos e na esfera moral como principio de ordem e de disciplina. Lembra-se que existe um teatro infantil que, em acrescimo disto, responde ás necessidades ludicas, motrizes e dramaticas da criança, a qual, ao contrario do adulto, vive sempre directa e pessoalmente as situações que aborda, anima os objectos com que brinca, é ela mesma os variados heroes das historias que lê ou das suas criações imaginativas; e por isso tem coleras, medos, alegrias, amizades e aver-

sões reais até a objectos que para o adulto são inanimados, porque o adulto pode ser espectador mas a criança é sempre actor. Lembra-se que, sem transformar a Historia de Portugal em apologia perpetua, é possível, em narrativas infantis, e sem trair a verdade, abordá-la com espirito de simpatia, procurando nela o que é de natureza a unir os portugueses e não a dividi-los, sendo nós suficientemente ditos porque é facil nela encontrar episodios edificantes. Lembra-se que em certa fase a criança possui real ansia de saber, de aprender e que, sem transformar os jornais infantis em enciclopédias de conhecimentos uteis ou lições de coisas, nem em tratados de educação civica — o que psicologica e pedagogicamente não parece aconselhavel — e sem eliminar destas publicações o fantastico, que é a poesia da infancia, parece facil responder a esta onda de curiosidade com narrativas simples, mesmo sem sair do ambiente geografico ao alcance dos olhos da criança ou dos objectos que observa e de que se serve diariamente. Lembra-se que na fase da discordancia, da insatisfação, da ansia de aventuras, do sacrificio generoso pelo semelhante, da desconfiança pela palavra dos „mais velhos“, na fase de interesses filosoficos, religiosos e sociais, na fase dos problemas de consciencia e da vontade de resolver todas as dificuldades contra as quais fraccassaram os „mais velhos“, a agressividade, o espirito lutador, o animo de opposição, o inconformismo, o misticismo, a energia de que o jovem está pletorico podem ser util e eficazmente canalizados e disciplinados com a ajuda de episodios biograficos de sabios, de herois e de santos, com a narrativa tão viva, tão concreta, tão humana quanto possivel de descobrimentos, invenções e aventuras onde não escasseie a generosidade, e onde a luta, em vez de se travar entre homens contra homens, se trave principalmente entre os homens bons, de alma saudavel, contra situações doentias, ou se trate de dominar a natureza e colocá-la ao serviço dos homens para bem dos homens; narrativas de onde seja banida a crença em destino cego, fatalista, contra o qual todo o esforço é inutil, crença responsavel pela criação de sentimentos de irresponsabilidade incompatíveis com os aspectos éticos da vida, ou, paradoxalmente, responsavel pelo aparecimento de devastadores complexos de culpa, e, ao mesmo tempo, determinante e expressão de fanatismo in-

tolerante nuns individuos e de indiferença ceptica, psicologica e moralmente dissolvente, noutros — e onde se procure, fundamentalmente, contribuir para o perfeito ajustamento social dos jovens, furtando-os a situações de conflito interior, tantas vezes responsaveis por graves psicoses e perda de valores humanos.

Não se pretende coarctar a iniciativa da escolha de materias a publicar, nem obter uniformização, que não seria desejavel. O Governo, porém, por consideração de simples bom-senso, não pode desonerar-se da obrigação de impor principios gerais orientadores, eticos, psicologicos e esteticos, alem de um minimo de condições tecnicas que salvaguárden a higiene visual do leitor.

«Parece desejável que as crianças portuguesas sejam cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser portuguesas»

Porque, todavia, o fruto de instruções desta natureza resulta mais de colaboração do que de imposição, e porque a colaboração só é eficaz quando os interessados têm plena consciencia da sua função e responsabilidade, julga-se que os responsaveis pelas publicações, em todos os casos, devem ter idoneidade moral e intelectual.

Não parece de admitir que ainda sobreviva a instituição do editor responsavel, que, muitas vezes ignorante e inconsciente, é chamado a desempenhar o papel de testa de ferro, pelo que se determina que o director acumule as suas funções com as de editor.

Julga-se que não deve ser por mera imposição, mas porque se compreende bem o significado profundo desta medida, que serão banidos dos livros e jornais as historias cheias de pormenores macabros, onde se ensinam processos de matar e de ludibriar a policia, cujos agentes não são homens excepcionalmente estupidos e grosseiros, com a missão de tornar a vida dura a toda a gente, e cuja presença é pior do que a peste, como as historias sugerem, mas sim homens semelhantes aos outros, com a missão de velar pela ordem social, pela segurança do

fraco, pelos direitos da honestidade e da honra, defensores para quem apelamos em momentos de perigo, amigos que nos estendem o braço quando precisamos de amparo e que também possuem esposas, pais e filhos a quem amam, e inteligência e sensibilidade iguais às nossas. Que os interessados, compreendendo que não se trata de os submeter a caprichos arbitrários, mas de solicitar a sua valiosa colaboração de técnicos e de homens de boa vontade para a construção de outros homens de boa vontade, livres quanto homens o podem ser, dignos e dignificantes da pessoa humana, em vez de cegamente preferirem colaboração estranha aproveitarão os escritores e artistas portugueses, pois, além de outras razões, histórias e desenhos devem estar de acordo com o carácter da terra e da gente, e a solicitação será grata para os artistas nacionais.

A infância tem coordenadas poéticas, imaginativas e dramáticas que variam de ambiente para ambiente, e a civilização parece que não consiste na uniformização dos homens, mas antes na cultura das suas capacidades e maneiras de ser variadas, diversas de país para país e de região para região; a civilização parece que não deve ser uniformização, mas harmonia de diferenças. Por isso, para que os homens se entendam bem, parece que não é de aconselhar, por exemplo, a imposição às crianças portuguesas de histórias de banditismo ou de conflitos sociais, que no nosso País nunca assumiram, felizmente, o aspecto cruento e dramático que noutros têm apresentado ou apresentam. Parece desejável que as crianças portuguesas sejam cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser portuguesas.

E parece que os homens e mulheres são tanto mais inteiramente homens e mulheres quanto mais inteiramente, antes, foram rapazes e raparigas, e não pequeninos homens e pequeninas mulheres.

Ainda que se não atendessem senão a motivos de cronologia psicológica, seria desejável que se estabelecessem, pelo menos, quatro categorias de publicações infanto-juvenis:

- a) Destinadas a crianças em idade pré-escolar;
- b) Destinadas a crianças em idade escolar e até à crise pubertária;
- c) Destinadas a crianças durante a crise pubertária;
- d) Destinadas a jovens durante o período posterior à crise pubertária.

Admite-se, contudo, que esta discriminação não se adaptaria facilmente às condições especiais do mercado português, e que circunstâncias de natureza económica tornariam, provavelmente, inexequível a rigidez da classificação, pois em certos casos o número de compradores poderia não ser suficiente para que se cobrissem as despesas de produção. Julga-se, por isso, que seria mais compatível com a realidade presente uma classificação mais global e, assim, estabelecem-se apenas dois tipos de publicações — infantis e juvenis — correspondendo as publicações infantis às duas primeiras fases atrás mencionadas, e as publicações juvenis às duas últimas. Procurou-se, deste modo, permitir suficiente maleabilidade na organização da produção, a fim de se prevenirem dificuldades mercantis, deixando ao critério e possibilidades económicas dos editores a maior ou menor discriminação e especialização dentro de cada uma das suas principais categorias estabelecidas.

Considerando o que, entende-se por bem publicar:

As instruções oficiais

Artigo 1.º São abrangidas pelas presentes instruções todas as publicações, periódicas ou não, nacionais ou estrangeiras, declaradamente destinadas à infância ou adolescência, ou que, pelo seu aspecto ou conteúdo, possam como tal ser reputadas.

Art. 2.º As publicações a que se refere o artigo anterior ficam sujeitas às disposições dos decretos 22.469 e 26.589 e não poderão ser postas à venda sem prévio parecer favorável da comissão a nomear

oportunamente; qualquer publicação periódica será suspensa logo que, em qualquer altura, sobre ela emita parecer desfavorável a mesma comissão.

Art. 3.º No que respeita às publicações nacionais, estabelecem-se as duas seguintes categorias: a) Publicações infantis; b) Publicações juvenis.

§ 1.º Por publicações infantis entendem-se as destinadas aos leitores, de ambos os sexos, de idades não superiores aos 12 anos.

§ 2.º Por publicações juvenis entendem-se as destinadas aos leitores, de ambos os sexos, de idades superiores aos 12 anos.

§ 3.º Todas as publicações abrangidas pelos § 1.º e § 2.º deste artigo ficam sujeitas á obrigatoriedade de mencionarem a categoria a que pertencem, em tipo saliente e em local bem visível, na capa ou, na falta desta, na primeira pagina, de modo a elucidar, sem subterfugios, os seus possíveis compradores.

Art. 4.º As publicações infantis, quer quanto ao texto, quer quanto ás ilustrações, obedecerão ás normas seguintes:

a) Omissão total de descrição de cenas ou actos de terror ou violencia, homicídios, suicídios, torturas ou execuções de penas de morte, salvo quando, em narrativas historicas e, excepcionalmente, a reconhecida utilidade de evidenciar a verdade dos factos tal a possa justificar; b) Supressão de toda a materia em que figurem engenhos mortiferos, ainda quando com caracter de informação, quanto aos progressos da Ciencia nesse campo, salvo o disposto na alinea anterior; c) Abstenção de descrições de assaltos, roubos, bur-las ou fraudes susceptíveis de desmoralizar o leitor ou de lhe provocar, pela forma como são consumados, qualquer sentimento de admiração por inteligencias votadas á pratica do mal; d) Exclusão de monstros, deformidades fisicas ou morais susceptíveis de aterrorizar os leitores; e) Exclusão de materia licenciosa ou pornografica.

§ 1.º Dado o papel proeminente desempenhado pela parte grafica nas publicações em apreço, determina-se especialmente:

a) Proibição de entrelinhado inferior a dois pontos; b) Proibição do emprego de tipos inferiores ao chamado «corpo 10», e obrigatoriedade do emprego do chamado «corpo 12», na percentagem minima de 50 por cento, relativamente ao total da composição; c) Exclusão do chamado tipo «itálico», quando inferior ao «corpo 12», salvo numa ou outra palavra ou frase que, por estranhas á lingua ou pelo especial relevo que se pretenda imprimir-lhes, possam justificar tal pratica; d) Proibição do emprego de tintas de cor na impressão da escrita, a qual deverá sempre imprimir-se sobre fundo creme ou branco; e) É permitida a impressão a cores de gravuras, filetes e outros ornatos, mas de modo que a escrita, sempre impressa a preto, não se sobreponha, mesmo apenas em parte, ás referidas gra-

vuras, filetes ou demais ornatos; f) As linhas de composição não devem exceder o comprimento maximo de 10 centímetros nem ficar áquem do minimo de seis centímetros; salvaguardam-se os casos em que a composição contorne as gravuras, as quais, então, não deve acompanhar em todas as sinuosidades, mas sim em linhas de dimensões reduzidas, até retornar á largura da coluna; g) Nas chamadas «historias em quadrinhos», cada cena deve ser isolada da seguinte por limites rectangulares bem visíveis, formados por duplo traço fino; a separação dos dois traços não deve ser inferior a dois milímetros. Se as legendas forem integradas nas imagens, o tipo a usar, quando aquelas forem feitas em composição, não será inferior ao «corpo 10»; quando desenhadas, as dimensões das letras não serão inferiores ao «corpo 12»; em qualquer dos casos, os espaços de linha a linha corresponderão ao entrelinhado de, pelo menos, dois pontos; h) Sempre que titulos ou legendas sejam desenhados, em substituição dos caracteres tipograficos, não deve a fantasia artistica sobrepujar a preocupação de facil legibilidade: o leitor deve ser poupado a penosos esforços de concentração visual, para decifrar o que se escreveu; i) Nas composições cromaticas ter-se-á em vista que as cores espectrais de comprimento de onda muito diferente são as que produzem fenomenos de contraste mais intenso. Exemplo: azul-amarelo; vermelho-azul esverdeado; vermelho-verde. Nestes termos, as cores complementares darão boa visibilidade. Fatiga menos o verde, é mais fatigante o vermelho; j) Atendendo a que a maioria dos objectivos visados pelo preceituado nas alineas anteriores depende directamente do estado de conservação dos tipos, da qualidade das tintas e do papel, consideram-se reprovaveis e como tal sujeitos a apreensão todos os exemplares postos á venda cujo aspecto grafico revele deficiencias de certa monta resultantes de falhas nos tipos, má qualidade de tintas, excesso ou falta de quantidade destas, classe inferior de papel, etc.; k) Fica vedado, para as publicações deste genero, o emprego de papeis brilhantes ou transparentes, e outrossim o emprego de papeis de cor, excepto creme ou, mesmo quando brancos, com quaisquer ornatos de fundo, embora esbatidos, que possam alterar a homogeneidade do seu tom geral.

Art. 5.º As publicações juvenis, quer



quanto ao texto, quer quanto às ilustrações, obedecerão às normas seguintes:

a) Não são permitidas as histórias, contos ou novelas, ilustrados ou não, quer de viagens e aventuras, quer de caracter policial, que não se abstenham de descrições ou cenas de violência excessiva, de terror ou, de modo geral, sangrentas; ressalvam-se os casos de caracter historico, nas condições exaradas no art. 4.º, alinea a); b) Quando quadros de tal especie figurem nas matrizes de historias ou outros artigos desenhados, de importação, preconiza-se a substituição dos desenhos respectivos por textos explicativos das cenas suprimidas, com a latitude apenas necessária para restabelecer a ligação interrompida; c) Apenas são consentidos os chamados «Problemas Policiais», quando encarados como simples passatempos e sob condição de não especularem com descrições minuciosas de mortes, por assassinio, suicidio ou desastre. Nas referencias a furtos, assaltos, fraudes, etc., omitir-se-á a descrição pormenorizada dos processos usados pelos delinquentes sempre que de tal possam advir conhecimentos ou simples sugestões para a pratica de faltas iguais ou semelhantes; d) Observancia estrita da doutrina exposta no art. 4.º, § 1.º, alíneas c), d), e) e f); e) No que se refere á parte grafica, determina-se para as publicações juvenis:

§ 1.º Proibição do uso de tipos inferiores ao «corpo 8» e obrigatoriedade de emprego do «corpo 10» na percentagem minima de 50 por cento em relação ao total da composição;

§ 2.º Observancia estrita da doutrina exposta no art. 4.º, § 1.º, alíneas a), d), e), f), g), h), i), j) e k).

Art. 6.º Sempre que uma publicação periodica portuguesa, infantil ou juvenil, inclua colaboração estrangeira, a colaboração nacional, quer de texto, quer de ilustração, nunca poderá ser inferior, em cada numero, a 75 por cento, respectivamente, do texto e da ilustração totais. —

§ unico. Para efeito de fiscalização do disposto neste artigo, toda a colaboração de origem estrangeira (reproduções, traduções ou adaptações) deverá ser acompanhada da menção da respectiva origem.

Art. 7.º Nenhuma publicação das duas categorias referidas poderá inserir qualquer forma de publicidade respeitante a publicações que contrariem a doutrina do presente diploma.

Art. 8.º A partir desta data só serão

reconhecidos com direitos, e depois de ouvida a comissão a que se refere o art. 10.º, a assumir a propriedade e a direcção de novas publicações infantis e juvenis periodicas os individuos, de nacionalidade portuguesa, que, pelo seu porte moral e pelas suas habilitações literárias ou obra já realizada, de reconhecido apreço, possam ser considerados plenamente aptos para o efeito.

§ unico. O director acumulará obrigatoriamente as suas funções com as de editor.

Art. 9.º É proibida a importação para venda ou distribuição gratuita de publicações estrangeiras e a exportação de publicações portuguesas que contrariem a doutrina do presente diploma. Os infractores serão punidos com as penas de multa progressiva até 10.000\$00 ou encarceramento temporário dos estabelecimentos da empresa responsavel, sem prejuizo de serem abrangidos por outras penalidades constantes da legislação já existente.

Art. 10.º Para zelar pelo cumprimento da doutrina do presente diploma é instituida uma Comissão Especial para a Literatura Infantil e Juvenil.

§ 1.º A Comissão Especial para a Literatura Infantil e Juvenil esclarecerá ou decidirá sobre os casos omissos, mas provadamente dentro dos objectivos gerais da promulgação das presentes instruções, quando não abrangidas por outra legislação já existente.

§ 2.º A Comissão Especial para a Literatura Infantil e Juvenil estudará medidas tendentes a melhorar as condições das publicações infantis e juvenis e dará assistência consultiva aos directores e editores das mesmas publicações dentro da doutrina do presente diploma.

§ 3.º A Comissão Especial para a Literatura Infantil e Juvenil indicará ás autoridades competentes as infracções ás presentes instruções, assim como as actividades da restante Imprensa e dos espectaculos publicos, que de qualquer modo possam ser prejudiciais á infancia e á adolescencia.

Art. 11.º As publicações infantis e juvenis estão sujeitas á Lei de Imprensa em vigor em todos os casos omissos no presente diploma, tendo-se em conta a doutrina do artigo 10.º e § 1.º.

A comissão a que estas instruções se referem será nomeada oportunamente.

Anexo II:

Lista de Obras Infantis de Roald Dahl Traduzidas em Portugal

- 1) ***James and the Giant Peach*** (1961) / (Filme de Henry Selick: 1996)
 - 1.1.) *James e o pêssigo gigante* (2004; 2ª ed. 2008) (Terramar: Catarina Ferrer)
 - 1.2.) *James e o pêssigo gigante* (2011) (Civilização: Maria Fé Peres)
- 2) ***Charlie and the Chocolate Factory*** (1964) / (Filme de Mel Stuart: 1971; Filme de Tim Burton: 2005)
 - 2.1.) *Charlie e a fábrica de chocolate* (1985) (Círculo de Leitores: Ana Paula Mota)
 - 2.2.) *Charlie e a fábrica de chocolates* (1991) (Caminho: Ana Paula Mota)
 - 2.3.) *Charlie e a fábrica de chocolate* (2004) (Terramar: Catarina Ferrer)
 - 2.4.) *Charlie e a fábrica de chocolate* (2011) (Civilização: Maria Fé Peres)
- 3) ***The Magic Finger*** (1966)
 - 3.1.) *O dedo mágico* (2004) (Terramar: Catarina Ferrer)
- 4) ***Fantastic Mr Fox*** (1970) / (Filme de Wes Anderson: 2009)
 - 4.1.) *O Fantástico Sr. Raposo* (2003) (Terramar: Catarina Ferrer)
 - 4.2.) *O Fantástico Senhor Raposo* (2011) (Civilização: Maria Fé Peres)
- 5) ***Charlie and the Great Glass Elevator*** (1972)
 - 5.1.) *Charlie e o grande elevador de vidro* (1993) (Caminho: Ana Paula Mota)
 - 5.2.) *Charlie e o grande elevador de vidro* (2006) (Asa: Catarina Ferrer)
 - 5.3.) *Charlie e o grande elevador de vidro* (2012) (Civilização: Maria Fé Peres)
- 6) ***Danny, the Champion of the World*** (1975) (Filme de Gavin Millar: 1989)
 - 6.1.) *Danny, o campeão do mundo* (2006) (Asa: Catarina Ferrer)
- 7) ***The Enormous Crocodile*** (1978)
 - 7.1.) *O enorme crocodilo* (2004) (Terramar: Catarina Ferrer)
- 8) ***The Twits*** (1980)
 - 8.1.) *Os tontos* (2006) (Terramar: Catarina Ferrer)
- 9) ***George's Marvellous Medicine*** (1981)
 - 9.1.) *O remédio maravilhoso do Jorge* (1991) (Caminho: Luísa Ducla Soares)
 - 9.2.) *George e o remédio maravilhoso* (2007) (Asa: Catarina Ferrer)
- 10) ***Revolting Rhymes*** (1982)
 - 10.1) *Histórias em verso para meninos perversos* (1989; 1999; 2010) (Teorema: Luísa Ducla Soares)
- 11) ***The BFG*** (1982) / (Filme de Brian Cosgrove: 1989)
 - 11.1) *O GAG* (2005) (Terramar: Catarina Ferrer)
- 12) ***The witches*** (1983) / (Filme de Nicholas Roeg: 1990)
 - 12.1.) *As bruxas* (2003; 2ª ed. 2005) (Terramar: Catarina Ferrer)

- 13) ***The Giraffe and the Pelly and Me*** (1985)
13.1.) *A Girafa, o Pelicano e Eu* (2007) (Asa: Catarina Ferrer)
- 14) ***Matilda*** (1988) /(Filme de Danny DeVito: 1996)
14.1.) *Matilde* (2005) (Terramar: Catarina Ferrer)
14.2.) *Matilda* (2012) (Civilização: Maria Fé Peres)
- 15) ***Esio Trot*** (1990)
15.1.) *Agura Trat* (2007) (Asa: Catarina Ferrer)
- 16) ***Charlie and the Chocolate Factory – Pop-Up Book*** (2011)
16.1) *Charlie e a Fábrica de Chocolate – Livro Pop-Up* (2011) (Civilização: Bárbara Maia)

Anexo III: Obras Infantis de Roald Dahl Traduzidas em Portugal

	<i>James and the Giant Peach</i> (1961)	<i>Charlie and the Chocolate Factory</i> (1964)	<i>The Magic Finger</i> (1966)	<i>Fantastic Mr Fox</i> (1970)	<i>Charlie (...) Glass Elevator</i> (1972)	<i>Danny, the Champion of the World</i> (1975)	<i>The Enormous Crocodile</i> (1978)	<i>The Twits</i> (1980)	<i>George's Marvellous Medicine</i> (1981)	<i>Revolting Rhymes</i> (1982)	<i>The BFG</i> (1982)	<i>The Witches</i> (1983)	<i>The Giraffe and the Pelly and Me</i> (1985)	<i>Matilda</i> (1988)	<i>Esio Trot</i> (1990)	<i>Charlie (...) Factory Pop-Up</i> (2011)
1971		Filme														
72-84																
1985		CdL														
1986																
1987																
1988																
1989						Filme				T	Filme					
1990												Filme				
1991		Cm							Cm							
1992																
1993					Cm											
1994																
1995																
1996	Filme													Filme		
1997																
1998																
1999										T(2ª)						
2000																
2001																
2002																
2003				Tm								Tm				
2004	Tm	Tm	Tm				Tm									
2005		Filme									Tm	Tm(2ª)		Tm		
2006					A	A		Tm								
2007									A				A		A	
2008	Tm(2ª)															
2009				Filme												
2010										T(3ª)						
2011	Cv	Cv		Cv												Cv
2012					Cv									Cv		

Legenda (Editoras)

A: Asa / Cm: Caminho / CdL: Círculo de Leitores / Cv: Civilização / T: Teorema / Tm: Terramar

Anexo IV: Entrevista a Luísa Ducla Soares

A: A sua actividade tradutória debruçou-se exclusivamente no âmbito literário, ou também fez outro tipo de trabalhos de tradução (por exemplo, técnica, científica, jurídica ou audiovisual)? No âmbito literário, traduziu apenas obras de literatura infantil? Roald Dahl foi o primeiro autor para crianças que traduziu, ou já possuía experiência prévia?

L: Não fiz apenas traduções literárias. Dado que a tradução científica era muito mais bem paga, durante dez anos traduzi boletins da Organização Mundial de Saúde e um livro sobre o glóbulo vermelho publicado pela Gulbenkian. Dado que tinha vários familiares médicos e trabalhei num jornal médico, o vocabulário ligado à medicina não me era estranho. Não traduzi apenas obras de literatura infantil.

A: Quais são, para si, os principais desafios de traduzir para um público infantil? E no seu caso (enquanto escritora de livros para crianças e jovens), o que é que a trouxe para a escrita para crianças? Sentiu que o seu gosto pela escrita se revelou a nível das suas traduções, ou vice-versa?

L: Para mim não há desafios especiais ao traduzir para um público infantil pois a forma de abordagem das crianças me é completamente familiar. Comecei a escrever para elas aos dez anos e até hoje já publiquei mais de 120 originais nessa categoria. Comecei a escrever muito antes de traduzir e ao traduzir literatura infantil ou obras não científicas destinadas a adultos, tive nisso o mesmo prazer e esmero que ao fazer obras originais.

A: As traduções que fez de Roald Dahl ocorreram por iniciativa própria ou por iniciativa de uma editora? Já conhecia o autor antes de o traduzir? A sua tradução envolveu algum tipo de pesquisa (por exemplo, acerca da vida do autor, de traduções feitas em outras línguas, etc.) ou foi sobretudo intuitiva? Dispôs de

um tempo curto ou alargado para traduzir as suas obras? A editora impôs algum tipo de restrição à sua criatividade, ou alterou o seu texto final de alguma forma? Lembra-se de algum desafio particular que lhe tenha dado mais problemas a traduzir (por exemplo, rimas ou palavras inventadas)? Tomou alguma decisão com base na faixa etária a quem as suas traduções se destinavam?

L: A tradução de obras de Dahl derivou do pedido de uma editora que tinha dificuldade em arranjar um tradutor em quem tivesse confiança. Traduzir Dahl foi, de facto, para mim um desafio pois a tradução teve de ser muito criativa, na medida em que se tratava de poesia e tinha de utilizar ritmos e rimas numa língua que pouco ou nada tem de comum com a original. Nessa época eu decidira não fazer mais traduções pois o meu trabalho profissional, o literário e a minha vida familiar me ocupavam muito tempo. Só por gostar tanto de Dahl é que o aceitei.

Não me foi dado prazo nem feita qualquer restrição à minha criatividade mas fiz a tradução em pouco tempo porque quando me empenho nalguma coisa, me embrenho nela e trabalho de dia e de noite muitas vezes. Eu gosto de inventar palavras, de brincar com rimas, de forma que fazer esse tipo de traduções é para mim aliciante. Passei os olhos por algumas traduções em línguas latinas, por curiosidade, mas não me influenciaram, pelo menos conscientemente. Já conhecia Dahl mas, na altura, fiz uma pesquisa mais profunda sobre o autor e a obra.

As obras de Dahl podem abranger várias faixas etárias porque, se os temas se dirigem aparentemente aos mais novos, o humor e a crítica interessam leitores mais velhos. Assim, há que cuidar do esmero da linguagem, tornando-a, por um lado, acessível a todos e, por outro, satisfazendo leitores exigentes.

A: A editora deu-lhe alguma informação ou *feedback* acerca do sucesso da sua tradução junto ao público? Recebeu algum comentário de outras fontes (jornais, revistas, escolas)? A liberdade de que dispôs foi total, quer em termos de decisão quanto aos nomes dos personagens (se eram ou não traduzidos), ou em relação aos títulos?

L: A editora ficou muito satisfeita com a tradução e enviou-me recortes de críticas positivas acerca da mesma. Tive liberdade absoluta em relação a título, nomes de personagens, tudo. Foi justamente uma das coisas que me agradou. Se tivesse tido constrangimentos, provavelmente não aceitaria o trabalho. Quando mostrei as minhas opções ao editor, ele apreciou-as.

A: Achou ser mais importante manter o esquema rimático e não optar por uma tradução mais literal do sentido por alguma razão em particular, ou apenas por uma questão intuitiva? Quando diz que a linguagem que usa nas traduções de Dahl o tornam "acessível a todos", ao traduzir para crianças considera que se deve fazer um esforço para adaptar mais a linguagem e o conteúdo ou, em contrapartida, seguir o original tanto quanto possível (quer a nível estilístico quer a nível de conteúdo)?

L: A intuição funciona para mim. Poderia, de facto, ter optado por uma tradução literal mas acho que isso faria perder metade do encanto. A rima e o ritmo foram essenciais para Dahl e acho que eu devia ser fiel ao esquema básico da obra, embora isso exigisse de mim muito mais trabalho. Há uma magia na poesia que me diz muito. Posso estar dias e dias, horas acordada na cama a pensar num poema, a dizer em voz alta um conjunto de versos até saírem com quero. Sou capaz de deitar fora folhas e folhas, em busca de uma solução melhor. Acho que se deve seguir os originais a nível de conteúdo e, se possível, de vocabulário. Não estou interessada em infantilizar textos. Quando falo de uma linguagem acessível a todos, não falo de uma linguagem infantilizada mas que possa cativar simultaneamente adultos e crianças (não excessivamente novas). A ironia e uma certa perversidade do autor não se comprazem com criancinhas ingénuas.

A: Qual considera ser o seu método preferencial, no que diz respeito à tradução para crianças, para lidar com a diferença cultural, a nível de referências? Prefere adaptar ou manter tanto quanto possível a referência? Ou depende da situação concreta?

L: Há certas diferenças, muito específicas, que têm a ver com nomes, locais, cores de ambulâncias, equipamentos de polícia, etc. que perdem o sentido para crianças muito novas. Nesse caso, é melhor adaptar para o essencial ser entendido. O problema, às vezes, são as ilustrações, que não o permitem. Para crianças mais velhas ou adultos, acho que é interessante conhecer a diferença e o melhor é mantermo-nos mais fieis ao texto original. Eu não prefiro uma coisa ou outra, depende da situação.

A: Para si, qual é a principal diferença entre traduzir para um público infantil e traduzir para um público adulto? O que considera ser a "infantilização" dos textos em tradução, como mencionou previamente? Acha importante que uma tradução de um livro infantil agrade tanto a adultos como a crianças?

L: Traduzir para um público infantil implica a utilização de um vocabulário mais reduzido, de uma estrutura da frase mais próxima do coloquial. Assim como um quadro utilizando uma só cor pode ser belo, também um texto baseado em simplicidade de meios pode ser literariamente interessante. É o que acontece com a literatura tradicional. Essa chamada "infantilização" não impede que os adultos a apreciem pois a simplicidade também tem o seu encanto. Se os adultos repudiarem o texto, em geral este não tem valor.

A: As traduções que fez de Dahl têm para si, enquanto autora, um estatuto semelhante aos dos seus originais?

L: As traduções que fiz de Dahl têm para mim um estatuto praticamente semelhante ao das minhas obras porque me entreguei a elas de alma e coração. Embora, naturalmente, fosse paga por isso, não encarei este trabalho como algo comercial, foi uma homenagem sentida a um grande escritor com o qual sinto muitas afinidades e foi um desafio porque sei que várias pessoas tinham recusado esta tarefa.

A: Como disse, teve total liberdade quando traduziu Roald Dahl. Não teve de justificar qualquer das suas escolhas perante a editora, ou de apresentar

alternativas? Quando diz que muitos recusaram a tarefa de traduzir Dahl, tem mais alguma informação acerca da razão pela qual o fizeram, ou tem alguma ideia do que pode ter sido visto como razão para uma recusa?

L: Não tive de justificar nenhuma das minhas escolhas perante a editora nem de apresentar alternativas. Só apresentei o texto traduzido depois de terminado. Eu apresentei a mim própria várias alternativas durante a tradução (tal como acontece na minha obra original). Às vezes faço duas, três, quatro, cinco versões, hesito, torno a hesitar, deixo o texto ficar parado uns dias para o ler com mais espírito crítico. Mas fui eu a escolher as alternativas. Sei que os tradutores consultados, após uma leitura do texto, consideraram a tradução demasiado trabalhosa. Ou não tinham por hábito traduzir poesia, mantendo rimas. A maioria dos tradutores faz esse trabalho para ganhar dinheiro e, portanto, deseja fazer uma tradução rapidamente, para ser rentável. Eu, como a fiz por gosto e como desafio, não tive em conta o tempo que gastaria.

B: Considera a actividade tradutória como um complemento à actividade profissional, ou foi em algum ponto da sua vida uma fonte de rendimento principal? O que a atrai na tradução de literatura infantil em geral, e nas traduções de Roald Dahl em particular? Considera as suas traduções de Roald Dahl como traduções, adaptações, ou um misto de tudo? O que a atraiu, em Dahl, enquanto leitora, escritora e tradutora?

L: Só quando ainda era estudante e nos primeiros anos após a minha licenciatura a tradução foi para mim uma fonte de rendimento principal. Fiz as traduções de Dahl quando já não vivia de traduções, trabalhava em full-time noutras atividades. As primeiras traduções que fiz de literatura infantil não foram escolhidas por mim, foram-me propostas pelas editoras, talvez porque pensassem que eu era muito nova e inexperiente e considerassem que para crianças é pouca a exigência. Não é esse o meu ponto de vista, naturalmente. Como me dedico à literatura infantil e não a considero uma sub-literatura, penso o mesmo das traduções para crianças. As minhas traduções de Dahl tiveram de ser um misto de tradução, adaptação e recriação. Dahl atraiu-me pela sua qualidade literária, pelo seu humor, pela sua grande originalidade.

Anexo V: Entrevista a Maria da Fé Peres

A: É exclusivamente tradutora literária? Quando traduziu Roald Dahl, tratou-se da primeira vez que traduziu para crianças?

M: Eu sou tradutora literária por uma questão das oportunidades que têm chegado. Numa breve síntese da minha história como tradutora, quando estava a trabalhar não comecei como tradutora. Tirei a licenciatura na altura em Línguas e Literaturas, variante Português/Inglês. E depois a única via (a que toda a gente sabia que era mais determinante, a que estava mais aberta) era o professorado. E como eu nunca tive vocação para isso, fui para o ISLA, na parte de línguas. Depois do ISLA arranjei um emprego como secretária correspondente. Depois mudei-me para a PT, na altura era a TLP, e fui para uma área que era de documentalista, trabalhava com línguas. Comecei a achar que havia uma grande lacuna na minha actividade profissional, porque eu sempre gostei muito de línguas, desde pequena. Houve ali uma vocação sempre muito expressiva. O ISLA era muito completo a nível de línguas. Nós tínhamos uma disciplina que era mesmo só de tradução. E uma vez fiz uma tradução e uma professora fez um comentário muito benéfico, muito valorativo em relação à minha prestação. Disse que estava muito bem traduzido. E ficou-me ali aquele bichinho a remoer. Não sei se por isso ou por de facto eu gostar, eu comecei a achar que eu gostava mesmo de traduzir. Na altura era muito fácil arranjar trabalho como tradutora. Estava na PT, num trabalho relacionado com as línguas, mas tinha esta lacuna.

Decidi contactar com uma editora (a Verbo) e disse que gostava de fazer tradução. Fui lá, fiz um teste, e eles deram-me um primeiro livro para traduzir. Não era para crianças, era juvenil. Era a Nancy, traduzi uma série de livros da Nancy. Durante mais ou menos 10 anos, ia acumulando a minha actividade na PT com esse "hobby", com essa actividade extra que era a tradução. Comecei logo nessa altura com uma tradução literária. Também fiz uma entrevista da qual eu me orgulho muito que era da Oriana Falacci, que era uma jornalista muito célebre. Ela faleceu de cancro já há uns anos. Liguei para o Expresso (na altura era tão fácil) e o subdirector deu-me a entrevista da Oriana Falacci para traduzir. Como tal, fiz uma tradução também na vertente jornalística. Traduzi ainda alguns artigos da Newsweek, que se publicavam

no Expresso. A minha primeira fase de tradução começa relativamente cedo em relação a esta fase actual. Estava com uma certa lacuna a nível cultural, então decidi ir fazer a licenciatura, a tal licenciatura que eu não tinha feito quando acabei o liceu porque não queria ir para professora e tinha ido para o ISLA. E então houve uma altura em que eu estava a traduzir, a trabalhar na PT, e a tirar o curso. Consegui aguentar isso durante algum tempo mas depois quando acabei o curso passei para outra carreira, que era a carreira de especialista. Eu aí não tinha hipótese. Fui para a parte de comunicação, de jornalismo empresarial, e aí era mesmo impossível estar a fazer outras coisas porque era um trabalho extremamente exigente. Trabalho esse que tive até ao final da minha carreira na PT, da qual saí aos 50 anos, através de uns acordos de trabalho nos quais a pessoa fica como funcionária mas não está a trabalhar.

Entretanto interrompi a actividade de tradução, a tal actividade que foi predominantemente literária porque foi aquilo que me apareceu. Quando saí da PT não queria ficar parada. Não posso imaginar que vou ficar sem trabalho, aliás, eu neste momento não posso imaginar ficar sem trabalho nos próximos dez anos. Já tenho 57 anos. Não tenho esse espírito, como imensa gente não tem. Então comecei a mandar currículos para tudo o que era editora: de livros, de revistas, jornais, etc. Acho que mandei mais de cem mensagens para muitos locais. Tive muita sorte porque suspendi a minha actividade profissional na PT em Outubro, e em Outubro/Novembro consegui arranjar o meu primeiro trabalho literário. A partir de 2005, que foi quando eu saí da PT, tive sempre trabalho na parte literária porque foram os livros que me foram aparecendo. Não tenho formação técnica, não sou uma tradutora jurídica, não sou uma tradutora de economia, não sou uma tradutora de engenharia, para o qual é necessário ou a pessoa ter formação nessas áreas, ou ter uma formação de tradução também nessas áreas. Como não tenho formação nesse sentido, também não procuro esse tipo de traduções. Além disso, é sempre exigido o Trados, ou outras ferramentas que também não possuo. Por outro lado, a área literária é uma área que me atrai muito. Já fiz dois livros que se podem considerar técnicos, um de auto-ajuda para gestores e outro sobre avanços tecnológicos, de uma forma não muito científica mas muito interessante, que correram bem. Eu digo que correram bem porque o editor para o qual trabalhei me deu os parabéns. É uma área talvez um bocadinho... não digo seca ou árida, mas é uma área mais matemática, mas na qual me sinto também bem. Como também me sinto bem também na área jornalística, é uma área que me atrai. De

qualquer forma, a área literária dá para a pessoa ser um bocadinho mais criativa nas opções que vai escolher em relação à língua de chegada. Ao mesmo tempo, a pessoa envolve-se num romance, envolve-se numa ficção, que é muito interessante. Respondendo outra vez, em conclusão, à sua pergunta: sim, fui para a vertente literária pelas oportunidades que me foram chegando e que eu abracei, como abraço todas. Mas que ao mesmo tempo me seduz. Na qual eu estou satisfeita.

A: Considera, então, a sua actividade tradutória como um trabalho extra, um complemento à sua actividade profissional? Neste momento é a única a que se dedica?

M: É a única actividade à qual eu me dedico. Neste momento estou desocupada. Tenho estado a trabalhar para a Civilização Editora, e a Civilização há uns três meses que não me atribuiu mais nenhum trabalho. Penso que a crise que nós estamos a atravessar levou a que as editoras seleccionassem muito a sua produção. E de facto eu penso que eles estão a investir essencialmente naqueles escritores que vendem mais e para os quais eles já têm tradutores escolhidos. Por exemplo, eu estou a traduzir o Roald Dahl para essa editora e eles até agora não lançaram um novo. Tenho esperanças de que pretendam lançar num futuro próximo. Quando estou a traduzir, é uma actividade à qual me dedico a 100%, e além disso a que me dedico a nível de sete dias por semana. Porque sabemos que os prazos são sempre muito diminutos, e traduzir não é uma coisa que seja “dois mais dois igual a quatro”. Às vezes perde-se duas horas, e não é exagero, só com um termo ou uma expressão. O tempo fica muito sugado pelo trabalho. Quando estou a traduzir, às vezes não tenho fins de semana, não tenho férias. Geralmente as minhas férias são quando acabo o livro. E se entretanto não chega outro, tenho uma pausa. É uma actividade extremamente exaustiva em relação ao horário disponível que nós temos todos os dias. É um trabalho a tempo inteiro.

A: Quais foram os principais desafios que este género de literatura lhe colocou? O que mais a atraiu neste tipo de trabalho?

M: Devo confessar que quando traduzi aqueles dez livros juvenis, tinha ainda muito pouca percepção do que é que era o mundo da tradução. Estava a trabalhar por gosto, sem saber ao certo tudo o que estava por trás do termo "tradução". Fazia aquilo de uma forma muito espontânea, muito automática porque tinha esta vocação. Já é meio caminho andado. Na altura, não estava nada preocupada com os termos. Ali, ao traduzir segue-se a linguagem que o escritor adopta, e penso que aí o trabalho foi concretizado com sucesso, porque eu não iria inventar uma linguagem adulta que não estivesse lá. Aí não houve essas preocupações, mas sim seguir o que está na linguagem de raiz para chegar à língua final. Em relação ao Roald Dahl, que é a única experiência que eu tenho a nível infantil, assim que a editora me falou no autor eu pensei que era uma coisa que exigia algum esforço mental, de concentração no tema e nos pressupostos em que me tinha de basear para avançar. Comecei a pensar não como uma criança, mas como um escritor, um segundo escritor, ou um escritor que serve o escritor principal, o autor, e comecei a pensar nesses termos para fazer a transposição da linguagem da fonte para a língua de chegada. Tentei capacitar-me que eu não poderia arranjar termos, mesmo que fossem os termos mais directos da tradução, mas que fossem adultos, que fossem termos que causassem estranheza às crianças. Assim como quando um pai fala com um filho, não vai utilizar expressões como "bué", mas vai falar numa linguagem que é muito simples mas que ao mesmo tempo não é uma linguagem desleixada. E foi esse tipo de linguagem que eu tentei atingir, e que tentei inculcar na minha cabeça para depois começar a trabalhar.

A: É muito interessante o que diz acerca do esforço de adaptar a linguagem ao que considera o mais importante para a criança. Gostava de lhe perguntar se tomou alguma decisão com base na faixa etária pretendida para um certo e determinado livro. Penso que *Fantastic Mr. Fox* é destinado a crianças mais pequenas do que *Charlie and the Chocolate Factory*, por exemplo.

M: Sinceramente, em relação ao *Fantástico Sr. Raposo*, não faço distinção. Aliás, os cinco livros que traduzi (*Charlie e a Fábrica de Chocolate*, *Matilda*, *Charlie e o Grande Elevador de Vidro*, *James e o Pêssego Gigante*, *Fantástico Sr. Raposo*) considero que têm uma linguagem que apanha desde os quatro mais ou menos (penso

que as crianças aos três anos não estarão ainda muito atentas, há certos pormenores que os miúdos têm de fixar para conseguirem apanhar a história toda) até aos 13/14. Depois depende do grau de infantilidade que as pessoas mantêm quando chegam a adolescentes. É claro que os adultos também adoram. Eu adorei! Eu ri-me. Mas isto é um aparte. Por isso eu penso que nestes cinco em que traduzi não vi distinções a nível de universo etário. Aí a minha única preocupação foi mesmo pensar no universo infantil e tentar pensar pela cabeça do Roald Dahl, que eu acho que era uma cabeça muito irreverente, muito genial, muito de desconstruir tudo, muito de inventar, muito de ultrapassar todas as barreiras (inclusivamente barreiras morais, porque o Roald Dahl às vezes trabalhava determinadas personagens, nomeadamente as personagens maléficas, ou más, de uma maneira que se tornava quase sádica. Mas depois ele dava ali a volta. Acho que inovou muito nesse sentido. Mas depois quando aquilo se torna quase, quase sádico, ele não deixava chegar lá a esse ponto. E depois arranjava ali uma compensação que tornava aquilo que estava quase a ser negro numa coisa mais azul, mais aberta, ou mais colorida). Eu tentei assumir para mim essas capacidades e transmiti-las para aquilo que estava a escrever. Foi isso que essencialmente me guiou. Tendo sempre em atenção que o Roald Dahl, ao escrever, estava a pensar nas suas crianças, e que eu ao escrever estaria a pensar nas minhas crianças. Ele nas crianças universais, e eu nas crianças portuguesas.

A: Falou na desconstrução tão típica deste autor, ao nível da moralidade, da própria estrutura da história e da construção de personagens. Se me permite acrescentar, também ao nível da desconstrução da linguagem em si. Queria perguntar-lhe como abordou a questão do humor de Roald Dahl, onde existem trocadilhos com base em homofonias, e mesmo a nível das palavras que o autor inventou?

M: Vou-lhe dar isto [entrega uma pasta com documentos em mão]. Pus alguns exemplos de algumas abordagens, de algumas palavras. O essencial em relação aos exemplos concretos está aqui escrito. Aquilo que eu tento em relação à tradução, a qualquer tipo de tradução, é chegar ao leitor de chegada com um texto transparente, em que o leitor não detecte ali nenhuma marca do texto no qual eu me baseei para a

tradução. Foi um dos critérios que eu segui. Em relação a trocadilhos, ele utiliza muitos neologismos, a desconstrução de palavras, ele inventa termos. Ao inventar termos, é impossível chegar a uma tradução desse termo inventado. Mas ele às vezes utiliza expressões em que joga com o duplo sentido de uma expressão em inglês, o qual se perde completamente quando se chega à tradução literal em português. Aquilo que eu procurei foi, no caso dos neologismos, caso não encontrasse uma palavra semelhante, focar-me no sentido e tentar arranjar um termo em português que mantivesse esse sentido. Há dois livros que eu acho que têm a súpula da genialidade de Roald Dahl a nível de invenção e desconstrução, e de trocadilhos, que são os dois *Charlie*. Foi daí que tirei mais exemplos. Agora estou a lembrar-me do *Charlie e o Grande Elevador de Vidro*: ele utiliza termos em relação aos presidentes dos vários países. E há um presidente, que é o presidente chinês, a que Roald Dahl chama How Yu Bin, exactamente para ir buscar um som da língua chinesa (que é o "bin", o "wong" o "pong", etc) para fazer o trocadilho com "how have you been". Eu nunca poderia ir traduzir isto como está, porque como está não teria um som oriental. Eu tinha que arranjar qualquer coisa que tivesse esse som, mas que ao mesmo tempo tivesse um significado. O termo que eu arranjei foi Tram Pó Lim: uma coisa que tem uma sonoridade chinesa, e que ao mesmo tempo tem um significado, e que ao mesmo tempo remete para alguém que está no alto, que está no topo. Foi esse o processo de criatividade para chegar a esse nome. Esse é um dos exemplos, depois há outros que estão aí referidos que eu fui tentando criar, tentando descobrir para chegar a esses termos. Há outro, que é o Xe Lin Dró. O autor usava esse termo original para fazer uma frase, para fazer uma ameaça. Então tive que não só traduzir o termo para algo que tivesse o significado em português, mas também para algo que desse possibilidade de construir a situação de ameaça. "Se não fizeres isso, vais parar ao Xe Lin Dró!" E foi essa a solução que eu arranjei. Deixo sempre à editora um bocado de espaço de manobra, para se não gostarem de uma opção, escolherem a outra. Por exemplo, em relação ao Xe Lin Dró, pensei que poderiam não gostar e então dou sempre mais duas ou três opções que estão sempre dentro do mesmo fio condutor de pensamento. E isso faz parte de uma coisa que eu faço sempre que traduzo um livro, que é um documento a que chamo "Notas de tradução", onde coloco aquelas opções principais que eu tomo na tradução, e explico à editora como é que eu cheguei a determinado resultado. Nesse documento, às vezes há casos em que contém mais do

que uma opção. Dou sempre aquela que eu prefiro e depois dou outras: às vezes eles podem gostar mais desta ou daquela, e fica ao critério deles seleccionar. A mesma coisa em relação aos nomes. Por exemplo, em relação ao *Charlie e a Fábrica de Chocolate*, há vários nomes das crianças que jogam em função com a sua personalidade. Primeiro, eu tinha de tomar como opção traduzir os nomes ou deixá-los ficar em inglês, e aí a minha opção foi traduzir tudo à excepção do Charlie Bucket, que eu considereei que era uma imagem de marca e não ia mexer, assim como Willy Wonka. Mas em relação ao Augustus Gloop, e o Mike Teavee, e a Veruca Salt, eu fiz alguma pesquisa na internet, andei a ver o que é que as pessoas diziam, às vezes há estudiosos que falam sobre os nomes, que explicam por que é que se chegou a determinada solução. Depois de estudar as personagens, de perceber como elas eram, eu traduzi sempre os nomes para português. Depois quando publicaram o livro, vi que eles tinham optado por traduzir o Charlie. Traduziram por Charlie Pipa, porque o Bucket é balde, por isso eu penso que eles foram buscar o nome à pipa de vinho. Portanto ficou a família Pipa, e não mantiveram a minha opção. Só tenho que aceitar, a opção é deles, a partir do momento em que a pessoa traduz e entrega, aí o livro já não está connosco, já está com quem tem critérios editoriais e de publicação. E houve também outros nomes que eu propus e que não aceitaram, em relação ao *Charlie*. Em relação aos nomes eu procuro sempre adaptar, a nível da língua de chegada, nomes que sejam igualmente engraçados ou cómicos, ou significantes em relação àquilo que o autor pretendeu.

A: Alguma das suas opções, para além das que mencionou, foram significativamente alteradas pela editora?

M: Não, as únicas alterações que houve foram estas que referi dos nomes, o caso do *Charlie*. Houve alterações também de nomes no *James*. Aí o critério foi diferente: o James tem dias tias, a Sponge e a Spike. Aí, o Roald Dahl jogou com o grafema "sp", e após alguma investigação, baseei-me no significado de Spike como espigão, e o Sponge como esponja. E, de facto, o aspecto das duas senhoras, uma era magra e a outra era gorda. E eu andei na internet, a ler e a pensar, e como há bocado estava a dizer à Ana, nós trabalhamos sete dias por semana, e nós às vezes até antes de dormir,

ou até quando estamos a almoçar nas pausas trabalhamos, temos de estar sempre a pensar. E às vezes acordamos com a ideia e uma solução que não tínhamos atingido. E eu andei a pensar, no *sponge* e *spike*, e arranjei dois termos em português que foram Tia Espeto e Tia Esponja. ... aí não está [aponta para a pasta], nem no livro, porque eles preferiram os termos ingleses. Arranjei dois termos em português que também jogassem com esse grafema. Depois quando vi a tradução editada, aí eles mantiveram os termos ingleses. Aí foi um critério diferente. Em relação ao resto, de facto mantiveram mais ou menos as minhas escolhas. E depois tive a gratificação de ver que a nível do texto eles não alteraram. Praticamente não alteraram.

Há uma coisa que é engraçada: em relação às poesias, foi um quebra-cabeças. Cada vez que recebia um livro, eu folheava logo para ver se tinha poemas! Geralmente demorava um dia só para traduzir poesia. Em relação à poesia, o Roald Dahl rima. Mas quando ele rima, rima "back" com "hat". E nós não podemos rimar "atrás" com "chapéu". Então, nós temos de arranjar um termo relacionado com chapéu, e temos de arranjar um termo relacionado com trás. E então temos de arranjar termos que estejam dentro da mesma semântica, mas que rimem e que não fujam. Aqui temos uma dificuldade acrescida em relação ao texto corrido, que não seja poético. Em relação ao texto poético, nós temos os desafios em relação a termos criativos, jocosos, trocadilhos, etc. Tudo isso se transpõe para a tradução da poesia, e ainda acresce a rima. Foi um quebra-cabeças. Eu levo às vezes um dia, e às vezes depois de traduzir releio. Pelo menos um dia para traduzir um poema. Aí tive três ajudas fundamentais e extremamente valiosas que encontrei na internet: um dicionário de rimas português (o endereço do site está aí no documento), e um dicionário de rimas em português do Brasil. O meu processo era o seguinte: voltemos ao "back" e "hat". Tenho de chegar à tradução de "chapéu" e "trás", mas não posso porque "éu" e "ás" não rima. Então vou ter que arranjar uma coisa que simbolize "trás" mas que acabe em "éu". E aí foi ótimo contar com estes dicionários, porque eu procurava palavras em listas, nomeadamente esse dicionário português, de palavras que acabam em "éu". Dentro dessa lista de palavras com essa terminação, eu escolhia uma palavra que simbolizasse chapéu (isto de uma forma muito simplista: às vezes tinha de se derivar um bocadinho a semântica) mas que acabasse em "ás". Que estivesse dentro do mesmo campo semântico de chapéu, mas que acabasse em "ás". E aí já tinha as duas rimas e estava a ser fiel à rima e à semântica de partida. Foi um trabalho muito

exaustivo, e depois verifiquei que a editora não fez nenhuma alteração, aceitou as minhas opções. Essencialmente eles não alteraram muita coisa. Foram sobretudo nomes. Os trocadilhos, os neologismos, os jogos de expressão, eles aí respeitaram as minhas opções. Fiquei satisfeita com isso.

A: Ao entregar as suas traduções, estas eram acompanhadas de um documento semelhante ao que tem aqui? Foi exactamente este documento?

M: Aqui, fiz uma selecção de alguns exemplos. Estive aqui a fazer algum trabalho para mim própria só para me lembrar, porque já foi há algum tempo que traduzi o *Charlie e a Fábrica de Chocolate*, por isso aqui tenho alguns apontamentos para mim própria. Aqui estão alguns exemplos que escolhi dos dois livros, *Charlie e a Fábrica de Chocolate* e *o Grande Elevador de Vidro*. Aqui são mesmo as notas de tradução. Foi este documento que enviei para a editora. Sempre que eu faço um livro envio o documento.

A: Foi-lhe pedido que o fizesse?

M: Faço por iniciativa própria, desde que comecei a traduzir. Claro que naquela época em que era jovem e aí não fazia, mas a partir do momento em que comecei a entrar nesta área como actividade principal, e como uma actividade profissional, eu fiz sempre notas de tradução, desde o primeiro livro. Porque eu acho que quando há um revisor, é importante para o revisor perceber como lá cheguei, quando há umas opções, e se isso é importante para uma literatura adulta... quer dizer, tudo o que não seja Roald Dahl, porque o Roald Dahl é tão à parte que é quase impossível haver um escritor que tenha uma dimensão tão grande a nível de criatividade e de invenção e de desconstrução como Roald Dahl no universo infantil. Aparte disso, mesmo que às vezes as soluções não sejam tão engenhosas é importante para depois os nossos padrões saberem porque é que chegámos àquela opção, e para compreenderem. Decidi fazer esse documento, é importante porque me ajuda a mim própria, e os ajuda a eles para verem que as opções não saíram do vazio. Para perceberem como se chegou

àquele final.

A: Mencionou todos os esforços necessários para chegar a uma dada solução. Queria também perguntar-lhe se antes de começar a traduzir, ou mesmo durante o processo tradutório, fez pesquisas em torno do autor e da sua obra, bem como das suas traduções. Já conhecia o autor antes de o começar a traduzir?

M: Não conhecia. Assim que a editora me fez a primeira proposta e antes de eu ter o livro para traduzir eu comecei logo a investigar. Sinto sempre uma curiosidade enorme quando me falam de um novo autor. E neste caso, era uma responsabilidade ainda maior porque era a primeira vez que eu ia traduzir para o universo infantil. Era complicado, não sabia nada da linguagem infantil. Eu não tenho filhos, e quando uma pessoa tem filhos a pessoa começa a ler, eu já tinha lido os livros infantis há muitos anos. O pouco que eu sabia era de coisas muito antigas, não tinha experiência nenhuma. Comecei a investigar, primeiro a nível da pessoa do Roald Dahl, e depois vi que ele usava muito os tais termos inventados, e então comecei a investigar muito. Quando estava a traduzir os livros havia coisas que não sabia como é que tinham surgido. A investigação foi tanta que do número de termos que tive de desconstruir para o português, acho que só houve dois ou três que eu não percebi como é que ele chegou lá.

A: Lembra-se de algum exemplo?

M: Olhe, está aí. Foi no *Charlie* e no *Elevador*. Eu aí refiro. Foi uma investigação muito exaustiva. Como já referi à Ana, eu às vezes estou uma hora ou duas só com um termo. Então exagero se lhe referir que, em relação a Roald Dahl, eu andei em dezenas se não em centenas de sites a ler, e depois uma coisa leva à outra. Claro que os basilares são sempre a Wikipedia, aquelas perguntas que se fazem ao Yahoo, aqueles fóruns que nós tradutores temos a sorte de existirem, como o World Reference Forum. Há também o ProZ, que é óptimo para a tradução de termos. Em

Roald Dahl, temos a dificuldade de ser um autor muito *sui generis* e original, **mas** ao mesmo tempo, tão bom e tão famoso que muita gente o investigou. Portanto, isso dá a possibilidade de encontrar muitas teses, muitos comentários, muitas análises, que me ajudaram bastante.

A: Entrou em contacto com alguma outra tradução, de outra língua ou em português, durante o seu processo?

M: Sem dúvida. Em todos os livros procurei sempre a tradução e encontrei. Por exemplo, houve um que tinha a tradução espanhola, outro que tinha a tradução brasileira e a espanhola, houve um (acho que foi a *Matilda*) que tive a tradução francesa... Considero que não é desvantajoso e não é nada de desleal quando o tradutor está a fazer uma tradução consultar traduções que já tenham sido feitas. Se um tradutor tem uma dúvida em relação a alguma coisa, pode ir lá ver e ver como outro tradutor traduziu. Às vezes até a pessoa pode estar a traduzir mal e um tradutor descobriu, e se o fez então nós vamos buscar o termo correcto. Ao mesmo tempo, de certa forma dá para fazermos uma avaliação do nosso trabalho. Ao mesmo tempo, pode ser também uma questão de rejeição: vemos que há uma tradução existente que não está bem. Isto sem qualquer crítica ao trabalho dos meus colegas, que fizeram estas traduções. Apenas serve para mostrar que a opção que quero tomar é uma opção diferente. Isso ajuda. Consultar traduções já editadas da obra que estamos a traduzir é a mesma coisa que recorrer a uma outra fonte qualquer de informação. Como recorrer ao dicionário: quando o fazemos, encontramos lá a solução para um problema. Ao consultar um livro que nós estamos a traduzir, eventualmente poderá existir lá uma solução, ou ter lá uma ponte que nos diz que aquilo que estamos a fazer é correcto.

A: Dispôs de um tempo curto ou alargado para traduzir Dahl? Teve o tempo que pretendia, ou que gostaria de ter tido, para resolver certo ou determinado problema?

M: O tempo que eu tive foi suficiente. Só que é sempre curto, e isso leva-nos a

trabalhar muitas horas por dia. Normalmente contava com dois meses e meio, no máximo três, como no caso da tradução do *Elevador*, que foi o que levantou mais problemas (devido a trocadilhos e neologismos e palavras inventadas). O *Charlie* foi o primeiro, e aí tive que me licenciar em Roald Dahl para fazer esse trabalho. Pronto, já tinha o curso básico, e depois foi seguir. Mas os dois meses e meio são curtos se a pessoa pensar que tem de trabalhar sete horas por dia, e que tem fins-de-semana. Nesse caso é curto. Se pensar, como foi o meu caso (e penso que a maior parte dos tradutores faça assim), em que a pessoa trabalha às vezes nove horas por dia, sete dias por semana, aí foi o suficiente. Aí o tradutor, como foi no meu caso, chega ao fim desse período e a pessoa está completamente exausta porque acabou de correr uma maratona. E quando uma pessoa tem mais tempo, não corre a maratona e vai ali em passo de corrida, ligeirinho, com calma. Não chega ao fim da corrida tão exausto. E neste caso chega-se. Mas corre-se bem, vence-se a maratona. Não é por haver menos tempo que a pessoa faz menos bem o trabalho. Tem é que se dedicar muito mais do seu cérebro, da sua actividade mental para isso do que se tiver um tempo maior.

A: Em alguma circunstância acha ser benéfico manter algum estranhamento, alguma estranheza em relação à linguagem ou marcas culturais? Como é que lidaria com este tipo de situação?

M: Em relação a isso, tento deixar as marcas culturais na língua de partida. A não ser quando é um termo, no caso do Dahl não. Por exemplo (é um exemplo que não surgiu, porque na altura do Dahl não havia o MacDonalds por isso nunca iria pôr uma referência ao MacDonalds nos seus livros), mas se surgisse essa referência num livro de Roald Dahl, eu aí iria transportar isso para cá. As crianças e os adolescentes consideram o MacDonalds como algo emblemático, e penso que aí se perderia um bocado a riqueza da semântica se se traduzisse MacDonalds por "uma hamburgueria" ou "uma casa de hamburgueres". Eu aí transponho para a língua de chegada as marcas culturais da língua de origem. Mas por exemplo, há uma poesia no *Charlie*, que foi a que me levou mais tempo a traduzir, que é uma poesia onde os Oompa Loompa fazem uma apologia contra a televisão. O autor vai buscar muitas referências de histórias infantis inglesas. Aí eu não transpus nada das histórias inglesas para a língua

portuguesa. Eles falam lá da Mother Hubbard, por exemplo. Para as crianças portuguesas, se calhar já ouviram falar da Mother Hubbard (porque é uma coisa muito universal), mas eu fui buscar a Gata Borralheira, fui buscar o João e o Pé de Feijão, fui o Macaco do Rabo Cortado, fui buscar os Três Porquinhos. Portanto, eu aí nunca iria passar para a língua portuguesa referências culturais que as crianças desconhecem, e depois teriam de perguntar aos pais. Aí formava-se uma pausa na sequência da história que estavam a ler. Aí, tomo mesmo a decisão de não transpor. Apenas em casos muito excepcionais.

A: O *Charlie* e o *Raposo* estão integrados no PNL português. Acha que é o papel do tradutor conseguir fazer uma transferência desta componente lúdica da obra, sobretudo na sua faceta linguística? Pensa que este autor pode vir a ter o mesmo impacto que alcançou no mundo anglo-americano, a nível do ensino?

M: Sem dúvida. Roald Dahl tem tudo o que um bom livro infantil deve ter. Tem uma linguagem muito rica, tem uma linguagem muito apelativa em termos de graça, de trocadilhos, o que é muito importante para captar a atenção das crianças. E tem uma linguagem muito desconstrutiva que vai cimentar ou que vai fazer a criatividade germinar na criança, se ela não é muito criativa. Ela vai poder ser um pouco mais criativa, pelo menos enquanto estiver a ler a história. O cérebro infantil, ao ler o Roald Dahl, vai-se expandir. E ao mesmo tempo, ele não tem aquele tom lamechas que muitas histórias infantis têm.

Quando nos lembramos das histórias infantis como o Capuchinho Vermelho, como a Gata Borralheira, como os Três Porquinhos, nós vemos nessas histórias uma dicotomia entre o bem e o mal, mas de uma forma lamechas. Pelo menos na forma como nos contaram. Mas Roald Dahl consegue desenvolver esse tipo de conteúdo em livro, uma história muito maior que a do Capuchinho Vermelho, mas que tem lá tudo o que o Capuchinho Vermelho tem. Há ali tudo, ele é genial. É tudo tão genial, que para uma criança gostar de ler e de ouvir boas histórias, tem no Roald Dahl tudo. Por isso acho perfeitamente compreensível que as escolas tenham livros do Roald Dahl nos seus programas. Porque se as escolas querem realmente captar o gosto pela leitura desde pequenos, o Roald Dahl é um dos melhores mestres, senão o melhor. Para além

doutros clássicos. Mas eu sou um pouco suspeita.

A: Considera as suas traduções deste autor como traduções, como adaptações, como recriações, como homenagem, um misto de tudo?

M: Essencialmente uma tradução e uma homenagem. No sentido que eu com as minhas capacidades, não estou a qualificá-las, eu pus o máximo. Não podia pôr mais. Pus o máximo que podia, e nesse sentido é uma homenagem. Nunca tratei qualquer dificuldade, ou a linguagem na qual trabalhava, com facilidade ou facilitismo. Nesse sentido é homenagem. Essencialmente é uma tradução, porque a tradução é passar um texto para outro texto com transparência, sendo fiel àquilo que está lá mas com a transparência em que essa fidelidade não se nota. Estão lá os termos, só nós os tradutores é que sabemos que são fiéis mas eles não sabem. Aí é uma tradução. Se não há trocadilhos, neologismos, aí é uma tradução diferente. Mas não posso considerar, se uma pessoa não recriar muito, que a tradução é mais fiel ou menos fiel.